LC

Arte, revolución y decadencia

Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)

Selección y estudios críticos de
Gabriela García Cedro y Susana Santos

eFFL
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Arte, revolución y decadencia

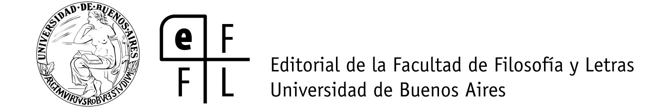
Revistas vanguardistas en América Latina
(1924-1931)

LIBROS DE CÁTEDRA LC

Arte, revolución y decadencia

Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)

Selección y estudios críticos de
Gabriela García Cedro y Susana Santos



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



Editorial de la Facultad de Filosofia y Letras
Colección Libros de Cátedra
Edición: Liliana Cometta-Juan Carlos Ciccolella
Diseño de tapa e interior: Pica y punto. Magali Canale-Fernando Lendoiro
Versión digital: María Clara Diez, Paula D'Amico

Santos, Susana
Arte, revolución y decadencia: revistas vanguardistas en América Latina: 1924-1931 / Susana Santos y Gabriela García Cedro. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.
360 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-1450-55-8

1. Arte latinoamericano. 2. Vanguardias artísticas latinoamericanas. I. Gabriela García Cedro. II. Título.
CDD 707.4

Adaptación a libro digital a cargo de María Florencia Tachdjian en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG

ISBN: 978-987-1450-55-8

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

Este libro se imprimió en Docuprint S.A. - Av. Rivadavia 717
(C1002AAF) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, junio de 2009



Para David Viñas y Jorge Panesi

Arte revolución y decadencia: revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)

Gabriela García Cedro y Susana Santos

Los recordados festejos oficiales de los centenarios celebraron –durante la primera década del siglo XX– la ilusoria independencia de los distintos países latinoamericanos respecto de las metrópolis europeas. Los jóvenes de los años veinte –a diferencia de los solemnes festejos organizados por los mayores una década antes– apostaron a la novedad de lo nuevo y retomaron la decisión de pensarse desde sí mismos.

En el encabalgamiento de los siglos XIX y XX, el modernismo es llevado de América Latina a la metrópoli; veinte años después, las hoy llamadas vanguardias históricas son pensadas como "importaciones" a nuestro continente. Sin embargo, más que un transplante, esos movimientos adquirieron características idiosincráticas, no solo a nivel continental sino en cada país latinoamericano.

El caso peruano resulta excepcional porque se superponen los centenarios de la independencia y el de la batalla de Ayacucho –que selló el fin de esas guerras– con las vanguardias. El "peruanizar el Perú" de José Luis Mariátegui tiene su correlato programático en la consigna "latinoamericanizar las vanguardias".

Las discusiones y prácticas sobre el arte serán también sobre los nacionalismos de los diferentes países de nuestro continente, sobre la región que algunos denominarán Indoamérica. El carácter de ruptura que signa ciertos acontecimientos políticos –y la Revolución Mexicana es el ejemplo por antonomasia– también regirá para el arte. El arte nuevo que proclama –entre otros– el director de *Amauta* debe ser producto de circunstancias nuevas y de un espíritu nuevo. Lo contrario, la "decadencia", implica que no solo los procedimientos artísticos garantizan el arte nuevo; el contenido también debe ser nuevo.

Revolución en el arte no significa la mera denuncia o propaganda política, más bien y ante todo, la actitud iconoclasta impugna escandalosamente todo *modus vivendi* y práctica artística regidos por lo consagrado, lo rutinario y lo burgués. Así lo defienden los autores del "grupo sin grupo", responsables de *Contemporáneos*, testigos de un proceso político y cultural que antecede al europeo y se diferencia por su radicalización de todo otro similar ocurrido en el continente.

La elección entre el vanguardismo estético y el compromiso político va definiendo posiciones. En La Habana, epicentro cultural del Caribe, la revista *atuei* –estrechamente ligada a los presupuestos del primer aprismo del peruano Víctor Raúl Haya de la Torre– apuesta a una revolución que no puede disociar lo político de lo estético. En la misma ciudad, *revista de avance* intenta separar los límites y, con mayor cautela, cuestiona el campo literario y se permite ciertas observaciones coyunturales.

En el sur de América Latina, los martinfierristas argentinos exaltan la necesidad de apostar a una "nueva sensibilidad", a una renovación del arte y a la incorporación de nuevas figuras en el escenario literario porteño. Y, aunque autoproclamen su apoliticismo, tomarán partido en discusiones sobre la identidad nacional. Nuevamente, el contexto impregna las producciones artísticas.

Las vanguardias de nuestro continente han sido fenómenos históricos y culturales que no pueden ser comprendidos solo por teorías literarias o “modelos” circulantes –que en rigor se sirven de sí mismos con sus propios procedimientos o estrategias–, sino que, por el contrario, cada vanguardia –con mayor o menor virulencia– se entiende como una “intervención” local no solo en el exterior de hechos políticos más o menos traumáticos (la Revolución Mexicana, el Oncenio peruano de Leguía, el radicalismo de Alvear, el machadato cubano) ni en el interior de sus proclamas y prácticas autorratificantes sino en la zona intermedia de experiencia urbana, que será nominada como búsqueda de “sensibilidad” (*Martín Fierro*), “arte revolucionario” (*Amauta*), “voluntad crítica” (*Contemporáneos*), y el ser “nuevos en el espíritu” *(atuei*).

Esta antología reúne artículos y trabajos críticos de las revistas vanguardistas *Martín Fierro, Contemporáneos, Amauta, atuei y revista de avance.* Los contrapuntos establecidos muestran las relaciones peligrosas entre intelectuales, política, arte y literatura. Y son también precisamente relaciones posibles por causa y a causa de estas revistas, instaladas en las ciudades de México, Lima, Buenos Aires y La Habana, respectivamente.

Otras revistas y otras ciudades, que escapan a la presente edición, completarán el mapa de la América Latina de los años ‘20.

Todo es nuevo bajo el sol

Tres revistas en pugna en la modernidad latinoamericana: la porteña *Martín Fierro* (1924-1927) y sus relaciones con la peruana *Amauta* (1926-1930) y la mexicana *Contemporáneos* (1928-1931)

Susana Santos

"Si todo se mira con las pupilas actuales." Lo *nuevo* como categoría fundante

"Buenos Aires: Cosmópolis. ¡Y mañana!". Era la profecía de un Rubén Darío que en el fin de siglo parecía más vático y entusiasta que nunca. Es el Darío de las "Palabras Liminares" de sus *Prosas Profanas* (1896), que no erró.[1]

En el *fin-de-siècle*, el mañana eran las vanguardias. El modernismo latinoamericano había inaugurado la era de las simultaneidades, con su velocidad y sus vértigos propios, con una nueva y contradictoria temporalidad, que paradójicamente rompía con la diferencia de los tiempos, con la noción de brecha cultural (el *cultural lag* que por entonces teorizaban, y deploraban, los Estados Unidos), e incluía a Europa y América en una y la misma unidad. Porque será desde entonces con simultaneidad a los mismos procesos europeos que los escritores latinoamericanos asumen los

1 Se trata, al menos, de la asunción en la literatura de una modernización que lejos de ser utópica se concreta en un proceso de incipiente modernización y sabe profetizar su futuro próximo desde un pasado cercano.

desafíos anteriores, contemporáneos y posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Los cambios revolucionarios no eran idénticos a uno y otro lado del Atlántico, pero nunca fueron incomparables. Famosamente, Francisco Madero anticipó a Kerensky y Emiliano Zapata a Lenin. En Anáhuac, los palacios del Porfiriato cayeron antes que los del zarismo en San Petersburgo. Escritores, intelectuales y artistas –las categorías se funden en las vanguardias– deberán asumir el debate de las formas artísticas y el momento de cambio de las estructuras sociales. La pugna por el acceso al poder estará signada por una radicalización revolucionaria que –al menos según sus propósitos declarados– prefiere, antes que ocupar un lugar que será dejado vacante por la fuerza, ejercer ese poder de manera que muten para siempre el Estado y la sociedad –generalmente, en este orden. Así ocurrió en México, pero también, aunque de modos bien diversos, con el reformismo republicano en el Perú o con el ascenso más o menos apacible y legal de una clase media en la Argentina.

Uno de los momentos de clímax anticipados en ese profético "mañana" dariano se alcanzará en la Semana de Arte Moderno de San Pablo (1922). La historia siempre ocurre dos veces, y según una alternativa serio/cómica, había dicho Karl Marx en el *incipit* de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. La Semana brasileña será una réplica de las Fiestas del Centenario de la Independencia. Pero, a diferencia de los solemnes festejos de los cien años acompasadamente organizados por los mayores, ahora toda solemnidad será subvertida en las fiestas por los jóvenes, quienes asumen la novedad de lo nuevo. *I sing the years to come*, según cantaba Walt Whitman. El "gran viejo" de Darío, que vivía "en su país de hierro".[2]

---

2 Fue el cubano José Martí quien presentó por primera vez al público latinoamericano la poesía de Whitman en su ensayo "El poeta Walt Whitman". La presencia del autor de *Leaves of grass* (1855), principalmente en

Aquí apuntamos que ya en 1919 el mexicano José Juan Tablada publicó sus poemas sintéticos, y que antes el chileno Vicente Huidobro había publicado en París *Horizon Carré* (1917) junto a Pierre Reverdy, y en Madrid, *Tour Eiffel, Ecuatorial* y *Poemas Árticos* (1918), después de su *Espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), mientras que en Brasil Mario de Andrade difundía su "Prefácio Interesantísimo" a *Paulecéia desvariada*, fechada en diciembre de 1921.

Esta onda que aspira ser rompiente y que embiste contra las tradiciones vigentes haciendo honor a la acepción originalmente militar de su denominación de vanguardia, se encuadrará por manifiestos o proclamas. Encontrarán su vehículo privilegiado en revistas que –como sus antecedentes modernistas del siglo anterior– tendrán desigual duración, periodicidad, difusión y alcances. En cuanto a la organización misma, las revistas, a pesar de que su gráfica alcanzará y desarrollará mayor o menor "novedad" relativa, siguen disponiendo de una formación y configuración "clásicas": así confirman a sujetos a los que posicionan, a pesar de sus contradicciones sociales e individuales, de manera plena en sus entornos. Esta observación se puede extender a una de las significaciones de las vanguardias: toda actitud iconoclasta es constitutiva de su propia condición manifiesta y declarada de ruptura, pero sus actores nunca se enajenan ni se ensimisman. Más aún, es posible que todos –en mayor o menor medida– tengan de sí mismos la percepción de "vanguardistas" o al menos de que su modernidad se justifica en su accionar de ruptura.

---

sus procedimientos del verso libre y la enumeración, se patentizaron en más de un poeta posterior. Véase al respecto Jorge Schwartz , "Whitman, Sousandrade, Baudelaire: una tríada cosmopolita" en *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 18 y ss. El crítico anota la afirmación de Fernando Alegría, respecto a la difundida consideración de Pablo Neruda, después de la publicación de su *Canto General*, como si fuera "el más extraordinario discípulo de Whitman en la literatura contemporánea". Anotamos, por nuestra parte, que lo mismo se puede subrayar en Chile respecto al poeta enemigo de Neruda, Pablo de Rokha.

La trascendente Semana de Arte Moderno en San Pablo, cuya revista *Klaxon* (mayo de 1922)[3] sea acaso la que ostenta más radicalidad vanguardista en su diseño, se verá acompañada por otras falanges vanguardistas que aparecen en centros continentales estratégicos, proclamando precisamente esa voluntad de lo nuevo.

Entre ellas, junto a la paulista, tal vez ninguna tendrá en Sudamérica importancia comparable a la vanguardia que promueven en Buenos Aires dos revistas sucesivas: *Proa* (1924-1926) y *Martín Fierro* (1924-1927).[4] Esta última, conducida por Evar Méndez, será capaz de atraer a poetas mayores, de una generación anterior, como Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes, pero sobre todo de nuclear a los jóvenes (Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Enrique Molinari, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez) para enfrentar livianamente a los maestros del novecientos encabezados por Leopoldo Lugones. Y ahí, se encuadran, se empiezan a encuadrar, las trayectorias literarias porteñas del joven Jorge Luis Borges y del también joven Oliverio Girondo.[5]

---

3 Su comité de redacción está integrado por Menotti del Picchia y Guilherme de Almeida y, aunque no explicitado –sin embargo, presentísimo–, por Mario de Andrade. De la introducción a manera de Manifiesto: "*Klaxon* sabe que el progreso existe. Por eso, renegar el pasado, caminar hacia delante, siempre, siempre... Mojados, resfriados, reumatizados por una tradición de lágrimas artísticas, nos hemos decidido. Operación quirúrgica. Extirpación de las glándulas lacrimales. Era de los Ocho Batutas, del Jazz-Band, de Chicharrao, de Carlitos, de Mutt & Jeff. Era de la risa y de la sinceridad. Era de construcción. Era de *Klaxon*" (citado por Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 69). Se recuerda aquí que en el estudio preliminar a la edición facsimilar de la revista, Mario da Silva Brito señala que el "alegre" combate de *Klaxon*, forma de protesta contra una sociedad malhumorada y solemne, es también voluntad de cierre del sangriento período del '14 al '18. Voluntad que –agregamos nosotros– demostrará ser ilusoria. En la última contratapa (n° 8-9, diciembre de 1922), *Klaxon* ya se presentaba con el siguiente título: *Klaxon, Revista Internacional de Arte Moderno*.

4 Con anterioridad, apareció el 3 de marzo de 1904, la revista *Martín Fierro* dirigida por Alberto Ghiraldo. Revista de combate, anticlerical, "Martín Fierro será la encarnación más genuina de las aspiraciones del pueblo que sufre, ama y produce y que buscando va un poco de equidad y alivio en las fatigas y luz, luz plena para su cerebro". Su último número, el 48, apareció en febrero de 1905.

5 *Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre*, edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995. Todas las citas de la revista siguen a esta edición (colocando entre paréntesis el número de la revista, el año y la página).

Igualmente, la vanguardia estridentista, en México, liderada por Manuel Maples Arce, será memorializada apenas cuatro años después por Germán List Arzubide en *El movimiento estridentista* (1926), como la cubana de la *Protesta de los trece*, acaudillada por Rubén Martínez Villena en 1923, encontrará pronto su órgano y testimonio en la revista *avance* (1927-1930). A estas publicaciones se suman, con diapasones muy diferentes y aún antagónicos, la mexicana *Contemporáneos* (1927-1931) dirigida por Bernardo Ortiz de Montellanos[6] y la peruana *Amauta* (1926-1930), dirigida por José Carlos Mariátegui,[7] como también la revista *Antropofagia* (1928), creación brasileña de Oswald de Andrade, la *Cruz del Sur* montevideana de los hermanos Guillot Muñoz, y *válvula* en Caracas.[8]

Notablemente, la América del Pacífico, considerada tradi-

---

6 El grupo de *Contemporáneos* que distingue por su participación a la revista, se autodenominó por sus propios miembros "archipiélago de soledades", según Jaime Torres Bodet, "grupo sin grupo", como lo llamó Xavier Villaurrutia, o más aún, "grupo de forajidos", en palabras de Jorge Cuesta. Y también lo integraban Gilberto Owen, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellanos, Carlos Gorostiza, Enrique González Rojo y Rubén Salazar Mallén. *Contemporáneos*, edición facsimilar, México, FCE, 1981. Todas las citas de la revista siguen a esta edición (colocando entre paréntesis el número de la revista, el año y la página).

7 *Amauta. Revista Mensual de Doctrina, Literatura, Arte y Polémica*, Lima, Empresa Editorial Amauta, edición facsimilar. Todas las referencias de la revista siguen a esta edición (colocando entre paréntesis el número de la revista, el año y la página).

8 Beatriz Sarlo distingue "revistas de modernización" y "revistas de ruptura", al comparar *Proa* con *Martín Fierro* en su *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p.112. Por su parte Jorge Schwartz sostiene, en su *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, que las "revistas de modernización", sin el carácter agresivo de las "de ruptura", cuentan, en virtud de esta cualidad alejada del carácter de agresiva corrosión de las otras –según el crítico–, con la posibilidad de mayor permanencia. Ejemplos de estas revistas son *La Pluma* en Montevideo, *Repertorio Sudamericano* en San José de Costa Rica, *Contemporáneos* en México, *Proa* (2da. Época) en Buenos Aires, cuya heredera será la célebre *Sur* de Victoria Ocampo, fundada en 1931. En Río de Janeiro, *Estética*. En el caso de *Contemporáneos* su permanencia estuvo asegurada por las vinculaciones de sus miembros con el gobierno, precisamente con la Secretaría de Cultura; además de ser algunos de ellos funcionarios como Salvador Novo y Jaime Torres Bodet. Cuando Genaro Estrada retira su patrocinio, vinculado a la Secretaría, por intereses políticos partidarios, la revista no pudo continuar. Véase al respecto Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

cional y conservadora –de manera prejuiciosa y amonedada– en contraposición a la liberal del Atlántico, será el espacio propicio para el país del irreductible poemario *Trilce* (1922) de César Vallejo, y será también el lugar mismo de la vanguardia más programática que, reunida en torno a *Amauta*, constituirá el inevitable polo que ilumina la otra fase de toda la vanguardia. En el Perú –precisamente de este lugar se trata– nunca será la mera propaganda de los artefactos consagrados por lo nuevo, sino la exaltación del arte vinculado a la política, sea esta vinculación expresa o velada, lo que ocupará el centro de una escena que, justamente, será tan política como cultural.

Las relaciones entre las revistas *Martín Fierro* y *Amauta* actuarán en un contrapunto casi nunca autoconciente, lo que exteriormente puede parecer inusitado para esas relaciones peligrosas entre intelectuales, política, vanguardias, arte y literatura. Que son también, precisamente, relaciones posibles por causa y a causa de estas revistas, instaladas en las ciudades de Buenos Aires y Lima respectivamente; como así también en otros centros, como la ciudad de México.

Estos vínculos demuestran, o al menos indican, que las vanguardias del continente son fenómenos históricos y culturales que no pueden ser comprendidos solo por teorías literarias o "modelos" circulantes –que en rigor se sirven a sí mismos con sus propios procedimientos y estrategias–, sino que, por el contrario, cada vanguardia –con mayor o menor virulencia– se entiende como una "intervención" local no solo en el exterior de hechos políticos más o menos traumáticos (la Revolución Mexicana, el Oncenio peruano, el primer yrigoyenismo) o en el interior de sus proclamas y prácticas autorratificantes, sino en una zona intermedia de experiencia urbana, que será nominada como búsqueda de "sensibilidad" (*Martín Fierro*), "arte revolucionario" (*Amauta*), "voluntad crítica" (*Contemporáneos*).

Así se exalta la novedad de la vida sensible en el "Mani-

fiesto" que firmó Girondo para la revista porteña: "Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión" (n° 4, año I, 16 de mayo de 1924, p. 25). Conviene contrastar esta sensibilización intimista, que busca la coincidencia del sujeto consigo mismo, refrescado por las nuevas formas de expresión, con las precisiones del director de *Amauta*: "En el mundo contemporáneo existen dos almas; la de la revolución y la de la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo" (n° 3, año I, noviembre de 1926).

La mexicana *Contemporáneos* no exhibió manifiestos, pero sí manifestó en varias ocasiones y por todos y cada uno de sus integrantes, cuál era el principio que los animaba y que patentizaba la revista. Como testimonia José Gorostiza: "si se lo considera (al grupo) como el grupo de individualidades de que habló Torres Bodet, habrá que encontrar en sus miembros la caracterización del rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas individuales".[9] Por su parte, Jorge Cuesta eligió como caracterización idiosincrásica: "Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica".[10]

---

9 Gorostiza, José, "La poesía actual de México", en "Los Contemporáneos por sí mismos", *Revista de la Universidad de México*, XXI, 6 de febrero de 1966, p. x., citado en Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE 1985, p. 13.

10 Cuesta, Jorge, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en *Poemas y ensayos*, vol. II, México, UNAM, 1964, pp. 91-92.

"En guardia, los cretinos."
La política en los cenáculos "apolíticos"

Cuando en el año peronista y constitucional de 1949, con motivo de la conmemoración de los veinticinco años de la aparición de *Martín Fierro*, fue Córdova Iturburu quien compuso una reseña en retrospectiva de la trayectoria de la revista, puntualizó sus orígenes, inscribió el manifiesto "dentro de la más pura tradición de las revistas y movimientos de vanguardia" a cargo de Oliverio Girondo y resaltó la polémica que entabló en su momento Roberto Mariani, quien había figurado, junto con Nicolás Olivari, Santiago Gandulia y Enrique Amorim entre los primeros colaboradores de la revista.[11]

Puntualiza Córdova Iturburu que "en ese primer desahogo Mariani pretende situar a *Martín Fierro* entre la extrema derecha y la extrema izquierda a la cual pertenece, le reprocha su excesiva adhesión a Lugones y, después de enrostrarle su carencia de criollismo y calificarla de extranjerizante, le niega

11 La memoria leída por Córdova Iturburu está incluida en *El periódico Martín Fierro*, Buenos Aires, 1949, edición que fue preparada y redactada por Oliverio Girondo, y después aprobada y firmada por Evar Méndez, Alberto Prebisch, Eduardo Bullrich y el mismo Girondo. El "Manifiesto" de *Martín Fierro* a que alude en esa ocasión Córdova Iturburu, se publicó en el n° 4 (mayo de 1924). Había sido redactado por Oliverio Girondo, y además de figurar en la tapa de la revista, fue volanteado por el centro de la ciudad. Según González Lanuza tenía como modelo directo el primer "Manifiesto Futurista de Marinetti". El artículo firmado por Roberto Mariani "Martín Fierro y yo", fechado el 4 de julio de 1924, se publicó en el nº 7 (25 de julio de 1924, p. 46). Mereció una respuesta de La Redacción, en el número doble 8-9 (agosto-6 de septiembre de 1924), donde se subraya: "Lugones político no nos interesa, como no nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura..." (p. 56); para concluir en otro número también doble, el 10-11 (septiembre-9 de octubre de 1924): "Amigos de Martín Fierro: Por razones de buen gusto, vamos a terminar esta frívola polémica (...) Yo no he hablado en nombre de ningún grupo, y menos en nombre y representación de un quimérico grupo mío. Mi artículo se titulaba 'Martín Fierro y yo'. Yo he hablado por mí. Y he hablado con precisión realista y no con vagas ondulaciones futuristas (...) Roberto Mariani" (p. 76). Interesan, sobre este tema, las puntualizaciones de Santiago Gandulia, poco favorables respecto a la "estética" que defiende el grupo de Boedo, "Párrafos sobre la literatura de Boedo" (*Martín Fierro*, n° 26, 29 de diciembre de 1925, p. 190).

hasta el derecho de cobijarse bajo la advocación del poema de Hernández". Ocasión que es utilizada para dejar sentada la posición de la Dirección de la revista "que no pertenece ni a la derecha ni a la izquierda, ni al centro por la sencilla razón de que nunca ha pretendido ser más –ni nada menos– que un periódico artístico literario. Y en el caso preciso de Lugones, se deja establecido que ella se limita exclusivamente a su obra, y que sus opiniones políticas no le interesan en lo más mínimo…"

Tales posicionamientos, tales fueros de apoliticismos, vistos en retrospectiva no dejan de ser curiosos si tan solo se recuerda que en la apertura del primer número de la revista (febrero de 1924), la columna izquierda, titulada la "Vuelta de Martín Fierro", afirmaba programáticamente:

> Ideas de renovación y transformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, mucho menos los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales; reacción explicable y justa contra la multitud de prejuicios absurdos del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno, desde el concepto sobre la lucha de clases –en un período álgido hace cuatro años y frescos aún acontecimientos insólitos y bochornosos–, hasta expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico, sin contar expresiones múltiples de la chatura mental circundante(...)

Y para completar la página, la columna derecha era una "Balada del Intendente de Buenos Aires": este personaje cívico no era otro que Martín Noel, propietario de una importante fábrica de chocolates a quien se lo tildaba en la sátira con las rimadas cualidades de *botarate y zanahoriate.* Si en el mismo número se llega a la página final, se lee una "Declaración de Haya de la Torre", entonces presidente de la Federación de Estudiantes del Perú, desterrado de su país por el gobierno de Agustín Leguía con motivo de su

campaña contra la pretendida consagración de la nación peruana a la imagen del Corazón de Jesús (p. 8).

Ya en su número 2, *Martín Fierro* (abril de 1924) se posiciona a favor de Miguel de Unamuno, detenido por la dictadura de Miguel Primo de Rivera (p. 11), ratificada en el artículo "Hispanoamericanismo" de Pablo Rojas Paz, donde se distinguen dos Españas, una de Unamuno, de Gregorio Marañón, de Ramón y Cajal, y otra, la de Primo de Rivera, y apoya de manera indubitable a la primera (n° 17, 17 de mayo de 1925, p. 112). Sin embargo, en los números restantes la actitud crítica se referirá solo a las manifestaciones plásticas, musicales, arquitectónicas, teatrales y literarias, sean estas en cuanto a los ensayos críticos o a los premios oficiales, reduciendo la vinculación política de estas expresiones al silencio, al punto de no consignar siquiera la presencia de la Revolución Mexicana cuando se hace referencia al estridentismo y a los nuevos poetas mexicanos. No parece aventurado sostener que este giro hacia una voluntad "apolítica" se deba a que en sus comienzos el periódico parece limitarse a la tendencia adquirida en su primera época, de índole política, y esto explicaría el carácter satírico de su primera hoja, pero también acercaría la cuestión de que sus integrantes aún no se consideran un grupo, cuestión que sí podría sostenerse a partir del número 4, donde justamente se publica el Manifiesto.[12]

Esta posición, que insiste en negar toda valoración de ideología partidista y aún política a secas, se repetirá en la dirección de la revista. Se reiterará expresamente en 1926, con motivo de la visita del futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, ya muy vinculado al fascismo. "Se ha dicho que Marinetti viene hacia estas tierras de América obedeciendo a cierta finalidad de orden político. *Martín*

12 Veáse al respecto, González Lanuza, Eduardo, *Los Martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 32 y ss.

Fierro por su espíritu y orientación repugna de toda intromisión de esta índole en sus actividades ya claramente establecidas. Y acaso no sea necesario declarar, para evitar alguna molesta suspicacia, que con Marinetti, hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja" (*Martín Fierro*, n° 29-30, 8 de junio de 1926). Parcialidad –o ademán de imparcialidad– que no comparten otros grupos de la vanguardia de los años '20, tanto la peruana como la brasileña y los grupos montevideanos de entonces.[13]

Esta prescindencia, que hace sospechar que lleva en sí lo que rechaza, resalta también en aquella polémica a que alude la *Memoria* leída por Córdova Iturburu, como se señaló al comienzo de este apartado. Como se sabe, la polémica remite a la oposición, más tipológica que propiamente geográfica o histórica, entre los dos grupos de Boedo y Florida.[14] "Florida, calle del ocio distraído, era un buen nombre para acuñar la variante local del concepto de gratuidad del arte. Boedo, calle de tránsito febril en un barrio fabril, una excelente bandera para agitar las conciencias con adecuadas fórmulas de subver-

---

13 Mariátegui considera a Marinetti en lo artístico, pero también y fundamentalmente en lo político: "Y falso literario y artificial era el programa político del futurismo. Y ni siquiera podía llamarse legítimamente futurista porque estaba saturado de sentimiento conservador, malograda su retórica revolucionaria (...) no era congruente juntar una teoría artística de orden internacional con una doctrina política de horizonte doméstico..." ("Aspectos viejos y nuevos del futurismo", en *El artista y su época*, Lima, Amauta, 1973, pp. 56-59). *Martín Fierro*, en ese momento, reprodujo el "Primer Manifiesto del Futurismo", y artículos de elogio a Marinetti, como el firmado por Leopoldo Marechal y Guillermo de Torre, la crónica "Marinetti en los 'Amigos del Arte'" de Alberto Prebisch, como así también la foto de los asistentes a la comida de fraternidad intelectual organizada por *Martín Fierro* que se dedicó a Marinetti. Véase también, al respecto, Pablo Rocca, "Marinetti en Montevideo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 631, enero de 2003, pp. 45-57; Saítta, Sylvia, "Futurism, Fascism an Mass Media: The case of Marinetti´s 1926 Trip to Buenos Aires", en *Stanford Humanities*, Vol. 7. 1, 1999, pp. 1-14; Fabris, Annateresa, "Abaixo Marinetti", *O Futurismo Paulista, Hipótesis para o estudo da cegada da vanguardia ao Brasil*.

14 Jorge Luis Borges aseguró que la polémica era artificio y que se basó en un acuerdo entre Ernesto Palacio (que firmaba Héctor Castillo) y Roberto Mariani, con el fin de conmover el aplastante clima literario. Véase Salas, Horacio, "Estudio preliminar: El salto a la modernidad", en *Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre*, edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

sión. Florida miraba a Europa y las novedades estéticas de la posguerra; Boedo miraba a Rusia y se inflamaba con el sueño de la revolución universal", resumirá no sin candor Adolfo Prieto.[15]

Aquí, y a modo de prueba validada por su carácter testimonial, pueden recordarse las precisiones del poeta entrerriano Carlos Mastronardi, cuando afirma:

> La nueva generación reaccionaba contra los hábitos y gustos del Modernismo, pero su actitud era menos una empresa voluntaria que una necesidad histórica. La oficina de la revista *Martín Fierr*o no estaba en las afueras, pero el manejo literario de motivos nacionales, ya se tratase del área urbana, del suburbio o del campo, tenía cabida en sus páginas. Escritores tan identificados con el pueblo como Roberto Arlt y Roberto Mariani conocieron ese local y alternaron con los llamados "martinfierristas". El paso del tiempo borra las circunstancias lejanas y convierte el ayer en una sucesión de esquemas inflexibles. El hecho de que la sede de la revista estuviera a pocos metros de la calle Florida generó muchos equívocos, y no pocas simplificaciones. La calle del refinamiento y la elegancia que, conviene recordarlo, está muy cerca de la sórdida avenida Alem, habría impreso su "estética" a los colaboradores de *Martín Fierro*. Quienes así piensan, antes que observar lo que hacia 1925 ocurría en el mundo, prefieren atenerse a una ocasional inmediatez física...[16]

Y, en contrapunto, hay que consignar la extensa novela *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, publicada en 1948, un año antes de la lectura de Córdova Iturburu. Que es también memoria y balance general de la gene-

---

15 Prieto, Adolfo, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 35.
16 Mastronardi, Carlos, *Memorias de un provinciano*, Argentina, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 216.

ración martinfierrista. Su autor, converso católico y peronista, coincide en este texto, uno de los mayores de la literatura narrativa del Cono Sur, y aunque por caminos propios, con la acusación de ludismo que es el centro de la crítica de Roberto Mariani, autor de los deliberadamente prosaicos *Cuentos de oficina* (que *Martín Fierro*, en su oportunidad, reseñó).

Prospectivamente, más allá o más acá de las divergencias acerca de la intensidad de la polémica Florida/Boedo, se esclarecen zonas en una ciudad que se percibe, por parte de ambos grupos, aunque con signo empeñosamente cambiado, como cosmópolis: tal como lo había figurado Darío, ya dos décadas antes de la inminencia del radicalismo yrigoyenista propulsado por los inmigrantes más o menos acriollados. Una ciudad que es cantada con procedimientos estéticos experimentados como novedosos por y desde los suburbios, con fervores borgeanos, o desde el centro mismo, por el mismo Leopoldo Marechal de entonces o por Oliverio Girondo ("al espanto / al asfalto", con rima asonante en uno de sus poemas, en los que "angeliza" la realidad trivial), entre otros.[17]

Se ilumina la tensión latente entre los sentidos aristocrático (Florida) y proletario antiburgués (Boedo) –también vistos, con menos perspicacia, como encarnaciones recíprocas del cosmopolitismo y del localismo o realismo criollista en versión

17 La voluntad de "novedades" no excluye temáticas que, sin embargo, recuerdan relaciones precapitalistas, patentizadas en obras insoslayables del período; a estos libros y temáticas se reservará un lugar privilegiado en las revistas. Así, y son solo algunos ejemplos, el del joven Borges de *Fervor de Buenos Aires* y *Cuaderno San Martín* ("Jorge Luis Borges llegó con su marcado carácter criollo, partido en dos y abierto al campo arrabalero al mismo tiempo que al campo metafísico...", según escribe Xavier Villaurrutia en "Motivos", en *Contemporáneos* n° 21, México, febrero de 1930, p. 183), el del peruano José María Eguren (*Martín Fierro*, n° 12-13, octubre-20 de noviembre de 1924, p. 21) y también en el de *Amauta* (n° 3, noviembre de 1926, p. 8); López Velarde (Bodet, Jaime Tores, "Cercanía de López Velarde", *Contemporáneos* n° 28-29, septiembre-octubre de 1930, pp. 111-135). También, y en cuanto a la temática, se inscribe la novela *Don Segundo Sombra*, del escritor "mayor" Ricardo Güiraldes.

ciudadana y porteña– que son asimismo capas de una modernidad urbana que, precisamente en el momento peronista de la retrospectiva de Córdova Iturburu, se vuelven a configurar por la presencia de los inmigrantes del interior, los "cabecitas negras" denostados por la oligarquía (y que después darán título al libro de cuentos de Germán Rozenmacher en 1961), según los ejes, tan anteriores a las elegantes vanguardias, Buenos Aires/desierto, civilización/barbarie. Lejos quedan los bohemios y los *dandys*, borrados o al menos arrinconados por las inmigraciones, esta vez signadas por los desplazamientos de las provincias con sus códigos y valores a la capital, que genera la metrópoli.

Por razones bien diferentes y con también diferentes resultados, tanto Lima como México, y las literaturas mexicana y peruana, dan testimonio de migraciones internas. Anterior al período señalado (década del ascenso del peronismo en la Argentina), pero simultáneamente a los años del martinfierrismo, en Lima, durante el Oncenio, desde Trujillo hasta el Cuzco se suceden las migraciones: Alberto Hidalgo (que luego vivirá en la Argentina) desde Puno, César Vallejo desde Trujillo, López Albújar desde Lambayeque, Percy Gibson desde Arequipa, Abrahan Valdelomar desde Pisco. Vale como ejemplo, el antológico dicho de Valdelomar, que llega de Ica, afirmando la ironía del *dandy* que supo construir y construirse: "El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert, el Palais Concert soy yo."[18]

Promediando la década de los años '20, en México DF, que el Porfiriato había monumentalizado, se hacía hasta lo imposible para conservar el decoro previo a los horrores de la lucha armada. Se podría pensar, incluso, en un renacimiento de la frivolidad y el *laissez faire* cosmopolita. Ramón López Verlarde (1888-1921) no disimula su alegría por vol-

18 Sánchez, Luis Alberto, *Valdelomar o la belle époque*, México, FCE, 1960.

ver a pasear frente al Jockey de la calle Madero. Arriban a la ciudad de México, desde Aguascalientes, José Gorostiza; desde Torreón, Coahuila, Salvador Novo; desde Cuautla, Xavier Villaurrutia; desde Toluca, Gilberto Owen; desde Veracruz, Jorge Cuesta. Son jóvenes que pertenecen a familias desclasadas por el proceso revolucionario. Encarnarán a los *enfants terribles*, ávidos, impetuosos, arriesgados como el André Gide que leyeron, pero también herederos del humanismo de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña. Exhiben, presentan y representan un dandismo caro a Oscar Wilde,[19] que como se sabe no transitaba una ciudad que actuó y padeció la primera Revolución del siglo.

En Buenos Aires, mayor megalópolis de habla hispana (aunque sacrílega Babel para una oligarquía recelosa de la inmigración) y ciudad capital del país, conviven los términos antinómicos que subyacen a la polémica animada por Mariani. Una ciudad que sabe de la Reforma Universitaria originada en Córdoba en 1918, como así también de esa Semana Trágica (*cum pogrom* en el judío barrio de Once) de un año después, y que un Arturo Cancela, con ánimo martinfierrista, relatará, en clave de comicidad de cine mudo, en "Una semana de holgorio".[20] Las clases sociales conviven con dificultades y si llegan a la disonancia no se trata de un quiebre como en el México de la Revolución, que trajo la

---

19 Cfr. Cazamian, Madelein, *Le roman et les idées en Angleterre (1880-1900)*, París, Armand Colin, 1935, p. 167. Se destaca que Oscar Wilde adopta la opinión de Matthew Arnold, según la cual es el crítico el que determina el clima intelectual de un siglo. Si bien José Martí había escrito sobre el escritor irlandés en sus crónicas "Escenas de la vida norteamericana", será Pedro Henríquez Ureña ("Tres escritores ingleses", en *Obra crítica*, México, FCE, 1960, pp. 7-13) acaso el primero que escribe en México, en 1910, sobre un Oscar Wilde –que a diferencia del momento registrado por Martí– ya había sufrido el juicio, la prisión y la indiferencia "por todo el horror encubierto y el esteta cuasi-divino de la víspera recibió la condenación judicial más vergonzosa que había recaído nunca sobre un hombre de letras". También, recordamos que la distancia entre Henríquez Ureña y Salvador Novo se debió a la intolerancia del primero hacia las disidencias sexuales de Novo, a pesar del reconocimiento de sus valores intelectuales.

20 Cancela, Arturo, *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, pp. 61-98.

subversión del orden del porfiriato y movilizó y complicó al país entero. Parecería casi natural, casi inevitable, que lo mismo ocurra con revistas y grupos, que gustan sublimar la lucha de clases en enfrentamientos de programas artístico-literarios.

En esta línea podemos anotar que la revista *Martín Fierro* –y claramente lo recuerda Córdova Iturburu– dedicó un número a los escritores mexicanos Alfonso Reyes, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Genaro Estrada y Jorge Cuesta (n° 17, Buenos Aires, 17 de mayo de 1925, "La poesía de los jóvenes de México", de Xavier Villaurrutia, pp. 114-117), donde –exceptuando a Reyes, que sí fue colaborador– encontramos el grupo mayoritario de la revista *Contemporáneos*, que sostuvo el compromiso del arte fuera de los marcos de la revolución misma, que en esos años ya había generado su propia novelística iniciada por la labor de Mariano Azuela.

El interés por la cultura europea y la línea apolítica de la revista fueron algunas de las razones del hostigamiento que sufrieron por ciertos sectores de México que consideraban necesario que el arte expresara la conciencia de la raza, del nacionalismo; sumado a esto la petición de una literatura "viril". Aquí puede puntualizarse que fue con la actividad del *Teatro Ulises* que se agudizó la antipatía contra el "grupo sin grupo". Sin embargo, el antagonismo adoptaba formas tan rudimentarias que producía el efecto contrario: durante un mes, México favoreció al "grupo de forajidos"; mientras que en París, por esos mismos años, a los surrealistas les costaba más trabajo con sus propios, proto-*happenings*.[21] Nacio-

21 Villaurrutia declara respecto al repertorio de las puestas en escena: "Salvador Novo y yo, con Gilberto Owen, somos los culpables del repertorio de nuestro pequeño teatro"; y cuando se presenta *Orfeo*, traducido por Villaurrutia, la obra más atacada por una crítica rutinaria en sus juicios y en sus procederes, Novo reacciona: "Se me hace raro que la crítica alegue no haber entendido la pieza, ya que una de las cualidades de *Orfeo* es la de encantar hasta a los animales y ser entendido hasta por los caballos", en

nalismo que a su vez Jorge Cuesta calificará como "una idea europea que estamos empeñados en copiar (...) es un sentimiento antipatriótico pues solo entiende por nacionalismo un empequeñecimiento de la nacionalidad. Los nacionalistas invocan el mantenimiento de una nacionalidad que no se preserva, sino vive; de otro modo es inútil que alguien se preocupe por conservarla".[22]

Si la historia del nacionalismo mexicano –distinto del "sentimiento nacional" que en Europa comenzó por aquellos años a identificarse con el nazifascismo– volvía perentoria la necesidad de concebir para la nación un destino que incluyera a los más desposeídos (y el reparto de las tierras fue un ítem central en el Plan de Ayala de Emiliano Zapata), es cierto que ese mismo nacionalismo proclamado se desentendía de sus promesas (como queda sintetizado en la dramática formulación del cuento "Nos han dado la tierra" de Juan Rulfo, que es definitivo balance y cierre de las promesas incumplidas), y se convertía en producto de exportación, divisa de una nueva burocracia atada a las prebendas y obligaciones. Bajo el seudónimo de Marcial Rojo, abarcativo de cualquiera de los integrantes del grupo, *Contemporáneos* declara:

> ...se dice con frecuencia que la Revolución Mexicana no ha producido una literatura revolucionaria como la que se cultiva en Rusia, por ejemplo (...) La Revolución Mexicana, en primer lugar, nunca ha tenido caracteres definidos de secta. Sus ideales, más vagos quizá que los soviéticos, han admitido todas las escuelas y procedimientos que contribuyan por dis-

---

Novo, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*, México, CONACULTA, 1994, p. 559, que reproduce un reportaje publicado en *El Universal* el 30 de mayo de 1928.

22 Cuesta, Jorge, *Poemas, ensayos y testimonios*, Prólogo y selección de Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1982, p. 27. Véase respecto a esta polémica, "*1928*: de los monólogos a *Contemporáneos*" en Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, 1985, p. 304 y ss.

> tintos caminos a la realización de sus postulados principales, cerca del campesino y del obrero (...) El arte no es revolucionario porque hable o exhiba los fenómenos materiales de la revolución; lo es en sí mismo y por sí mismo. ¿Qué, en el Renacimiento, el tema cristiano es el que determina la calidad artística de los pintores? (*Contemporáneos*, 18, noviembre 1929, p. 335).

Cualquier línea de lectura que se haga de *Contemporáneos* no puede dejar de advertir el espacio dedicado a la literatura "nacional". Ya se trate de Carlos de Sigüenza y Góngora; de Sor Juana Inés de la Cruz; de las observaciones críticas a las historias literarias que omiten las literaturas precolombinas en contraposición al espacio crítico y erudito que se dedica a los antiguos cantares mexicanos (Bernardo Ortiz de Montellanos, 12 de mayo de 1929, pp. 100-119); de la revisión de la cultura de los pueblos precolombinos –sin dejar de lado, aún más, subrayando, que el motivo de esa revisión "fue económico"–; de las noticias de publicaciones de libros que versan sobre México, sean nacionales o extranjeros; de las inclusiones de escritores considerados de la gesta narrativa revolucionaria, como el iniciador del ciclo de la novela de la revolución, Mariano Azuela; de las reproducciones de los muralistas y de ensayos críticos sobre estos. Estos ensayos establecen entre sí su propio contrapunto, como el de Gabriel García Maroto sobre los murales de Rivera[23] ("La obra

23 En este ensayo se analizan las enseñanzas de los maestros del Renacimiento y de la vanguardia que Rivera conoció en Europa, como también se traza un panorama del arte mexicano del momento. Solo anotamos algunas de las conclusiones: "Los frescos de Diego Rivera, por boca de los personajes representados, cuentan, cantan, maldicen, sobrecogen el ánimo –intentan sobrecogerlo al menos– con violencias y asperezas, procuran llevar al espectador a un terreno ajeno del que corresponde a un perfecto valor estético, hacen del arte un instrumento político social, un instrumento mecanizado, mecanizador, poco refinado, y en ese aparte peligroso que hace el camino del artista, ciertas virtudes iniciales se hacen borrosas, se abandonan a la desesperanza deshechas por la narración, la oratoria y la ironía gesticulante...". Por el contrario, el ensayo de Samuel Ramos detalla la evolución artística de Rivera, principalmente en los murales, pero la mirada

de Diego Rivera", nº 1, junio de 1928, pp. 43-66), enfrentado, sobre el mismo tema, al ensayo de Samuel Ramos ("El sueño de México. Diego", nº 20, enero de 1930, pp. 113-127).

A su vez, el "archipiélago de soledades" estaba vinculado a la actividad pública tanto en la Universidad como en la Secretaría de Cultura, atento a los cambios políticos de turno, ya para preservar su lugar de funcionarios, o para obtener los subsidios para la revista.[24] Significativamente, la apolítica *Contemporáneos* dedica el ensayo que abre el número 3, a cargo de Bernardo J. Gastelum, a las consecuencias del asesinato del presidente Obregón (México, agosto de 1928, pp. 221-228) en sus párrafos finales se escribe:

> La nueva generación intelectual queda con su muerte, desconcertada, pero, con el mantenimiento del alto aspecto de la revolución que él había dignificado, continuará su tradición. Para nosotros, era un viejo amigo, un camarada, un hombre de este siglo que buscaba sustituir con un exacto sentimiento de cultura un régimen de azar –que es el nuestro– por un gobierno de tradición y experiencia, alianza natural de la inteligencia de los menos y la consistencia de los más. El resultado práctico de todos sus propósitos bien pronto iba a apreciarlo la República. Para cegar esta noble vida fue necesaria la alevosía de una mano inexplicable.

La renuencia a tomar posiciones respecto a un partidismo político, unida a una jerarquía de valores artísticos, sería una de las causas evidentes que explican la simpatía de *Martín*

---

crítica es menos descriptiva y caracterizadora, y se deja llevar por una admiración irrestricta.

24 Conciente del lugar que ocupan él y también sus compañeros, advierte Salvador Novo: "Esta excrecencia más oportunista que oportuna que aportaron a las letras los poetas y prosistas proletarizantes y nacionalistas tuvo un fugaz momento: novelas y poemas premiados en palurdos concursos confesionales. La literatura era para este tipo de escritores un trampolín: saltaban de ella a la burocracia. Y sí, nosotros también fuimos burócratas, pero, sobre todo, hombres de alta cultura" (citado en Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 350).

Fierro respecto de los autores mexicanos de *Contemporáneos*. Como suele ocurrir, las declaraciones de apoliticismo apuntan a esconder posiciones políticas que prefieren proclamar solo en sordina, o a puertas cerradas, sus propias banderías. La posición de la revista argentina, que se extrema cuando su director Evar Méndez se rehúsa a encolumnar la revista a favor de la candidatura de Hipólito Yrigoyen –1928, reelecto para su segundo mandato presidencial, y pronto depuesto en septiembre de 1930 por el golpe militar del general José Félix Uriburu– resulta sospechosa. Baste con anotar que el mismo Evar Méndez se vincula –era funcionario– con Marcelo Torcuato de Alvear, lo cual resignifica la negativa de su revista, y la vuelve una silenciosa pero nítida adhesión partidista de signo contrario –más conservador– al sector que encarna Yrigoyen. Entre los martinfierristas, Jorge Luis Borges adhiere públicamente a la candidatura yrigoyenista.[25] Irónicamente queda de manifiesto que el desdén por el compromiso político no es más que la adhesión a un sector contrario al entonces "popular" yrigoyenismo: como así también por las paradojas de la historia, pero solo muy aparente, el primer peronismo encontrará en Borges a uno de sus más tenaces impugnadores.

Este episodio, que provoca una escisión en el grupo, determinará el cierre de la revista que había alcanzado a publicar el número 46 en noviembre de 1927. La política había entrado en el cenáculo de los apolíticos, y los disensos entre ellos demostraban que el imperio de aquella era inexorable.

"Tijeretazo a todo cordón umbilical."

25 Véase al respecto "*Martín Fierro* versus Yrigoyen", en *La Pluma*, marzo de 1928, tal como se reproduce en Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas/Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, p. 511.

Las pretensiones del meridiano intelectual madrileño y sus reactivas consecuencias

En los primeros meses del mismo año de 1927, Guillermo de Torre (que habría de morir cuñado de Borges) publicó en la madrileña *Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero (el "imperioso", según lo califica Mastronardi), un texto que sería célebre, antes por los debates que promovió en Latinoamérica que por su valía o densidad intrínseca. En "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", Torre propulsa que "todos los mejores valores de ayer y de hoy –históricos, artísticos, de alta significación cultural– que no sean españoles, serán autóctonos, aborígenes, pero, en modo alguno, franceses, italianos o sajones", y declara que "por Madrid pasa el meridiano intelectual de Hispanoamérica", en un gesto de renovación colonial, de fe en la inminente república española, de satisfacción con la producción artística local, superados el "tema de España" y los callejones sin salida de la Generación del '98.

La respuesta de los martinfierristas será de un absoluto rechazo a la pretensión española; para muestra baste la satírica respuesta de Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi, Ortelli y Gasset. "A un meridiano encontrao (sic) en una fiambrera", que remata en "Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano hacete a un lao, que voy a escupir".[26]

La decidida actitud del grupo recibe la también decidida adhesión de José Carlos Mariátegui, el director de *Amauta*, que conocía la revista a partir del viaje de Girondo a Lima en 1925. Y al que había ponderado en su "Nacionalismo y vanguardia en la literatura y el arte" cuando resalta, en el grupo

---

26 *Martín Fierro*, junio-julio de 1927, p. 357. El chiste abarca, también, a dos personajes próximos a la revista: Roberto Ortelli (uno de los directores de la revista *Inicial*) y Nicolás Olivari, autor de los versos en uno de los poemas de *La musa de la mala pata*: "Bella burguesita que a mi lado pasas, / cambia de acera porque voy a escupir".

de los martinfierristas, los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa fusionado indisolublemente –según su opinión– con los más auténticos acentos gauchescos.

En el tema del meridiano intelectual, Mariátegui, sin dejar de observar que la revista argentina "caía en el frecuente equívoco de tomar por señales de la revolución las que son más bien señales de la decadencia", pondera que la función de *Martín Fierro* en la vida literaria y artística de la Argentina, y en general de Hispanoamérica, ha sido sin duda una función revolucionaria. Pero tendería a devenir conservadora si la satisfacción de haber reemplazado los valores de ayer por los de hoy produjese una peligrosa y megalómana sobreestimación de estos. *Martín Fierro*, por su parte, ha reivindicado contra el juicio europerizante y académico de sus mayores, un valer del pasado. Su director Evar Méndez lo recuerda: "*Martín Fierro* tiene por nombre el de un poema que es la más típica creación del alma de nuestro pueblo".[27]

La ponderación de Mariátegui respecto a la elección del nombre de la revista argentina guarda estrecha consonancia con la decidida nominación de la que él mismo dirige. Si bien en un primer momento llevaría el nombre *Vanguardia*, "revista de los escritores y artistas de vanguardia en Perú y Latinoamérica", finalmente, y por diversos motivos, que no excluían el pensar que el paso del tiempo conjuraría la futuridad a que aspiraba esa "revista histórica", se adoptó el breve y eufónico *Amauta*.[28] Fue una propuesta del pintor José de

27 Mariátegui, José Carlos, "La batalla de Martín Fierro" en *Temas de nuestra América*, Perú, Amauta, 1975, pp. 15-118.

28 "En el escritorio de José Carlos Mariátegui discutíamos, una tarde, el nombre de la revista futura José Carlos, Jorge Basadre y yo. El mayor problema era que el título debía ser algo integral. Basadre sugería algo relacionado con la época republicana que es el verdadero crisol de las razas. Mariátegui defendía la cuestión de la autonomía, ya enamorado del vocablo Amauta" (Sánchez, Luis Alberto, "Datos para una semblanza de José Carlos Mariátegui", en *Presente*, nº 1, Lima, 1930). También en el volumen titulado *La polémica del indigenismo* (Lima, Mosca Azul Editores, 1976) compilado por Manuel Aquézolo Castro y prologado por Luis Alberto Sánchez. Todas estas referencias están extraídas de Tauro, Alberto, "Noticias

Sabogal, a quien a partir del primer número pertenecen las ilustraciones de las portadas desde donde emerge la cabeza de un indio con nariz aguileña y mirada afilada que luego será su isologotipo. Como se sabe, el nombre elegido reedita la significación de la palabra quechua en el imperio incaico, y apunta a que el aprendizaje moderno europeo vanguardista no elude, antes bien, en el programa de la revista, remite a una etapa pretérita, ligada a lo arcaico (con resonancias de secreto, de arcano) y que reivindica el legado de los tiempos anteriores a la llegada de los europeos al Perú.

Hay que añadir, sin embargo, que estas nominaciones de las revistas no son idénticas en sus proyecciones locales. El nombre *Amauta* retiene una valoración ponderativa que no admite discusiones en el seno del ámbito andino, mientras que *Martín Fierro* recuerda las disputas por el pasado gauchesco que siguieron a la derrota de Rosas y del federalismo en 1852. La disputa por el patrimonio cultural mejor apreciado del siglo XIX argentino opondrá a izquierdas y a derechas, a peronistas y a contreras, y sus debates constituirán una de las más irrecusables radiografías del sistema de simpatías y diferencias, de atracciones y repulsiones entre los intelectuales argentinos del siglo XX. No parece necesario recordar que Mariátegui no era inocente del carácter polémico de su declaración nacionalista y antiimperialista. Así puede mencionarse la incorporación de José Hernández realizada por Leopoldo Lugones en *El payador* (1916), donde despolitiza toda intencionalidad del autor hacia su obra. Una línea que continúa Ezequiel Martínez Estrada al argumentar que Hernández fue un político inconsecuente, y que encuentra una de sus culminaciones en la aseveración de Jorge Luis Borges respecto del tema del *Martín Fie-*

---

de Amauta", en *Amauta, Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*, Lima, Empresa Editorial Amauta, edición facsimilar, p. 10.

rro: "es el caso individual de un cuchillero de 1870".[29]

Con metáfora de perito mercantil, Mariátegui elogiará el "activo" de la revista *Martín Fierro*, que identifica con los combates que ha librado y con su arranque en "la más típica creación del alma popular argentina". Por el contrario, el "pasivo" lo visualiza en las numerosas páginas dedicadas a Valery Larbaud, manifestando un método crítico que más que priorizar el problema nacional muestra un sistema teórico de análisis constituido por el examen de las relaciones de las clases sociales con el tipo de literatura que producen, con la crítica que generan sobre su propia literatura y con el modo en que se inscriben en los diversos procesos sociales.[30]

La presentación de Larbaud que refiere Mariátegui en *Martín Fierro* se centra en la oda *De la poesía de A. O. Barnabooth*, poeta peruano apócrifo inventado por el francés, y se prolonga por varios números en un detallado análisis de los argumentos de sus libros a cargo de Francisco Contreras (nº 32, Buenos Aires, 4 de agosto de 1926, p. 11; y nº 33, 3 de septiembre de 1926, p. 10 y ss. Y también nº 34, 5 de octubre de 1926, p. 265 y nº 35, 5 de noviembre de 1926, p. 273 y ss.). La incidencia será diferente en *Contemporáneos.* Ahí, precisamente, se reproduce el "Prólogo" de Valery Larbaud a *Los de Abajo* de Mariano Azuela (nº 21, México, febrero de 1930, pp. 127-143),[31] novela ícono de

29 Véase "Descubrimiento y falsificación de Martín Fierro" en Ramos, Jorge Abelardo, *La Bella Época. Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Mar Dulce, 1970. Cfr. Martínez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (1948), subtitulado "Ensayo de interpretación de la vida argentina" (reimpreso en Buenos Aires por el CEAL en 1982).

30 Véase al respecto Polar, Antonio Cornejo, "Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui", en AA.VV., *Mariátegui y la literatura*, Lima, Amauta, 1989.

31 En el "Prólogo" aludido, Valery Larbaud pondera a la revista como el principal órgano intelectual de México, caracterizado por "el renacimiento de la civilización mexicana que coincide con el fin de la Revolución y el Centenario de la Independencia (1916-1921), sin que después hayamos de recibir nuevas pruebas de la existencia de ese renacimiento; los mejores espíritus de México encuentran en las realidades que le ofrece su país, en su pasado y presente, en sus paisajes y costumbres y en su posición geográfica, los temas de estudio y los motivos de inspiración (...) vigilando atentamente las manifestaciones artísticas y literarias de los países de lengua española y el Brasil, y si acoge y estudia las

la Revolución y del arte revolucionario que entonces se estaba dirimiendo en México, pero –hay que resaltar– sin el aparato teórico y programático del peruano. En cambio, en *Amauta*, la presencia de Valery Larbaud es exigua: la reseña, a cargo de María Wiese, de su novela *Allen*, "pequeño libro que nos dice mucho más que algunos respetables infolios, de un delicioso *divertissement* de ese admirable escritor que es Valery Larbaud" (nº 29, Lima, febrero-marzo de 1930, p. 101).

Curiosamente o no tanto, es otro peruano el que recupera y traduce a su tiempo, que es el nuestro, la posición de su maestro Mariátegui respecto al estudioso europeo de las literaturas americanas. Luis Loayza determina que la creación de este poeta "Barnabuz"[32] (así lo escribe), "es un primer momento de libertad americana frente al pasado europeo, un episodio en la 'búsqueda de nuestra expresión'". Anotamos, nosotros, ¿en qué, si no en esto, consistieron las vanguardias?, ¿en qué, si no en la búsqueda de "nuestra expresión", en una de sus estaciones, son sus revistas?

Para Mariátegui, la proclamación de un arte no es solo mera propaganda de los artefactos consagrados por la vanguardia o la exaltación de mensajes pseudoliterarios orientados a persuadir las excelencias del proceso revolucionario, sea mexicano o socialista, sino que por el contrario este arte nuevo supone la ponderación de poetas como José María

producciones de vanguardia de los Estados Unidos, Francia y España, no las imita". Y cuando se remite puntualmente a la obra de Azuela, previa contextualización cultural, enfatiza –a diferencia de *Martín Fierro* como se había señalado, en la oportunidad de la publicación de la nueva poesía mexicana– que "parece que se ha explotado políticamente *Los de Abajo* y que unos y otros –según sean de *derechas* o *izquierdas*– han querido ver tanto una obra antirrevolucionaria como una apología de la revolución. El autor ha protestado contra las dos interpretaciones que además se destruyen mutuamente..." Valorando el estilo de Azuela, irónicamente comparado a Tácito, Larbaud, en su ejercicio crítico, insiste en que *Los de Abajo* carece de plan; el crítico francés manifiesta que prefiere *La Malhora* (1923) del mismo Arguedas. En siguientes números, se publica de manera completa *La Malhora* (nº 30-31, noviembre-diciembre de 1930, pp. 193-216 y nº 32, enero de 1931, pp. 42-71).

32 Loayza, Luis, "Homenaje al Barnabuz", en *El sol de Lima*, México, FCE, 1993, pp. 97-103.

Eguren (también editado en *Martín Fierro*) como el autor de una genuina poesía en las antípodas del sonoroso José Santos Chocano (que fue coronado como el poeta oficial del régimen de Leguía), el ensayo "Poesía nueva" de César Vallejo, las poesías del joven Martín Adán que Mariátegui elogió como el antisoneto; la novela *El gaviota* de José Diez Canseco; el poema "Tango para un viudo" de Pablo Neruda, que también había publicado en *Martín Fierro* y en *Contemporáneos.*

Se trata, según Mariátegui, de que la advertencia de que este proceso vivido por todas las falanges latinoamericanas como inevitable conlleva la marca de un dinamismo que vertebra aspectos tan constructivos como destructivos. De ahí –y en esto coinciden numerosos artículos de *Amauta*– el repudio al decadentismo y la adhesión a un arte revolucionario total inserto en la ecuación igualadora de arte, vida, política, señalado también en varios editoriales de la revista y en artículos específicos como el firmado por Mariátegui "Arte, revolución y decadencia" (nº 3, noviembre de 1926, p. 3) en el que afirma: "En el mundo contemporáneo, coexisten dos almas: la de la revolución y la de la decadencia. Solo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro el valor de un arte nuevo." Opinión en franca impugnación de *La deshumanización del arte* del liberal español José Ortega y Gasset, que tampoco cosechó simpatías irrestrictas en *Martín Fierro,* y, acaso, sufrió la más lapidaria refutación en las páginas críticas de *Contemporáneos* que escribió Jorge Cuesta (nº 33, febrero de 1931, pp. 152-160).

Mariátegui se suma de manera categórica al rechazo del "meridiano intelectual" propuesto por Guillermo de Torre, desde el país sumido en la dictadura impuesta por Miguel Primo de Rivera. Y establece que

> los campos de gravitación del espíritu latinoamericano son por fuerza, al norte, México; al sur, Buenos Aires. México está físicamente un poco más cerrado y distante. Buenos Ai-

res, más conectada con los demás centros de Sudamérica, reúne más condiciones materiales de metrópoli. Es ya un gran mercado literario. Un "meridiano intelectual" en gran parte, no es otra cosa. *Martín Fierro* –concluye– en todo caso tiene mucha más chance de acertar que la *Gaceta Literaria*.

No es novedoso en la trayectoria del director de *Amauta* este interés por la Argentina. En la "Advertencia" de sus célebres *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* escribe: "He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales. Sarmiento, que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un extranjerizante. No encontró mejor modo de ser argentino".[33] Más allá de las críticas señaladas por la adhesión a Sarmiento y la contradicción que se impone cuando se recuerda la posición de ambos respecto del tema del indígena y las radicales diferencias de sus ideologías, la recuperación de Sarmiento por parte del autor peruano se basa en considerarlo campeón de la modernización sudamericana, proyecto en que estaba interesado el autor de los *Siete ensayos*, pero desde una base integradora de toda la comunidad. Será la crítica Elizabeth Garrels la que explicitará cómo la Argentina era leída por el intelectual peruano a través, y solo a través, de lo que "vendía" la liberal oligarquía, así como ciertas "contradicciones" de Mariátegui respecto a precisiones erróneas referidas a la historia de los *ayllus*, están vinculadas al desarrollo de la antropología de ese entonces.[34]

Por otra parte, Mariátegui fue un lector muy atento de Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, de Lugones e Ingenieros, de la generación de los reformistas, de la *Revista de Filosofía* de Aníbal Ponce y de la revista *Martín Fierro*. Co-

---

33 Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, p. 14.
34 Garrels, Elizabeth, *Mariátegui y la Argentina: un caso de lentes ajenos*, Gaithersburg, Hyspamérica, 1982.

noció al positivista Carlos O. Bunge y, como queda dicho, al martinfierrista Oliverio Girondo. Era amigo de los artistas plásticos José Malanca y Emilio Pettorutti. Sobre todos ellos escribe en sus artículos o ensayos. Su principal corresponsal fue el escritor Samuel Glusberg, difusor de los nuevos valores y editor preferencial de los maestros, inspirador de renovar el lanzamiento de la desaparecida *Martín Fierro,* proyecto que luego abandonó por la actitud esteticista y apolítica que adoptaron los participantes de la revista que dirigía su amigo Evar Méndez. Se vinculó con Mariátegui a través del norteamericano Waldo Frank, y diligenciaba todo trámite para la llegada y establecimiento en la Argentina de Mariátegui, para trabajar en el diario *Crítica* de Natalio Botana, proyecto que interrumpió su muerte.[35]

Para Mariátegui, Buenos Aires es la representación de urbe modernizada y modernizadora. Mientras que Lima, a pesar de las transformaciones llevadas a cabo en el Oncenio (1919-1930) del presidente Augusto Leguía,[36] no presenta posibilidades de convertirse en ese centro dinámico del Perú integrado al que aspira Mariátegui. Sumadas las hostilidades y persecuciones que padece por el régimen:

35 Cfr. Tarcus, Horacio, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2001. "El seguimiento de la pista Glusberg, con sus múltiples conexiones locales e internacionales –que felizmente se han encontrado documentadas en su propio archivo– nos remitió a un abigarrado universo político intelectual gestado en la Argentina (e incluso en toda América) de los años '20 y '30 (...) nos permitió apreciar la curiosa hermandad establecida entre el peruano Mariátegui, el argentino Glusberg y el norteamericano Waldo Frank en torno a un ideario americanista, antiimperialista y socialista, nos llamó la atención sobre los vínculos, las afinidades y las disputas entre las principales revistas latinoamericanas del período como *Amauta* de Lima y el núcleo de publicaciones argentinas que de un modo u otro se vincularon con ella, *Sagitario*, *Valoraciones*, *Claridad*, *La Vida Literaria* y, a su modo, *Sur*" (pp. 19-20).

36 El Oncenio no cambió el sistema vigente, sino que intentó desplazar al civilismo, actualizó demagógicamente la problemática indígena, ornamentó la ciudad de Lima con criterios que emularon a la oligarquía y aumentó considerablemente la presencia de capitales norteamericanos, a lo que sumó un escandaloso endeudamiento del Estado. Nada es gratis, menos el ornamento. Véase al respecto Flores Galindo, Alberto, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Lima, Rokchay, 1979.

cierre momentáneo de la revista, requisa de su propia casa, privación de la libertad y los desacuerdos políticos con los grupos comunistas que se patentizarán en los Congresos de Montevideo y de Buenos Aires.

Buenos Aires, la Reina y la Sodoma del Plata, sustituye en los intereses de Mariátegui, al menos en ese momento, a los otros centros culturales de la modernidad, a pesar de las advertencias decepcionantes y decepcionadas de su compatriota colaborador de *Martín Fierro* e instalado en la Argentina desde 1920, el escritor Alberto Hidalgo.[37]

Amauta, basada en una fundamentación teórica manifiesta de orientación marxista, reconoce desde el momento de su fundación la presencia de Buenos Aires, y vinculada directamente a la ciudad porteña (de la que *Martín Fierro* será portavoz) considerada centro de la modernidad, por la reforma universitaria, por sus líderes socialistas como Alfredo Palacios y Juan B. Justo y por la antología vanguardista publicada en 1926, precedida por tres "Prólogos" firmados por el peruano Alberto Hidalgo, el chileno Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.[38] Con un equilibrio inestable o inexistente entre Florida y Boedo, en *Amauta* también se reseñará *Entre los muertos* del boedista Elías Castelnuovo. Y también, por el conocimiento de la obra y los vínculos que lo unen a artistas plásticos, como Emilio Pettorutti. Al mismo tiempo, la reproducción

37 "Debe meditar mucho ese viaje (...) Primero el factor salud. ¿Ud. sabe lo que es Buenos Aires? En cuanto hay una pequeña probabilidad –no ya síntoma– de debilitamiento pulmonar, no se puede vivir aquí, ¡es algo horrible! ¡Ho-rri-ble! (...) En cuanto al factor económico, quisiera que me contestase Ud. estas preguntas: si se le consiguiera un empleo público –lo más cómodo–, ¿podría Ud. hacer diariamente acto de presencia siquiera tres horas? Podría escribir en revistas como *Caras y Caretas*, *El Hogar* (...) Sus artículos solo los toman en *La Nación*, en *La Prensa*, en *La Razón*. ¿Pero sabe Ud. que son diarios burgueses, que quizá rechacen –no lo aseguro– su firma? (...) En cuanto a *Amauta*, mi juicio es radicalmente contrario al suyo (...) Aquí moriría definitivamente (...) (1927, en *Correspondencia*: 1.322, citado en Tarcus, Horacio, *op. cit.*, p. 40).

38 *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926). El texto íntegro se publicó en Amauta, en la sección "Libros y Revistas" (nº 6, diciembre de 1926, pp. 1-3).

de las obras de este pintor argentino (que también están en *Martín Fierro* y *Contemporáneos*) con la de otros artistas plásticos revela una caracterización común a estas tres revistas, a pesar de sus diferencias y simpatías, de cómo las intervenciones tópicas se hispanoamericanizan.[39]

En contraste con las percepciones consagradas y consagratorias –hoy canónicas– de los centros de la modernidad, sea París, Berlín, Viena o Londres, *Amauta* construye el eje Lima-Moscú y por extensión y a la vez por oposición triangular: Lima-Moscú-Nueva York. Al mismo tiempo y por razones diferentes reconoce a la ciudad de Buenos Aires y a la de México como centros políticos culturales. *Martín Fierro*, por su parte, tiene su norte en la propia ciudad de Buenos Aires, si bien oteando a París, pero también con la manifiesta intención de tender rieles hacia los otros países americanos (y en esto Oliverio Girondo fue el portavoz); intención lograda, aunque parece reducida cuando se la confronta con todo lo que logró *Amauta*. En México, *Contemporáneos* son los bordes del DF extendiéndose, pero también los demasiado cercanos Estados Unidos de Norteamérica, y la Europa: tanto *La Tierra Baldía* de T. S. Eliot (que en la revista Enrique Mujía Jr. titulará "El páramo", nº 26-27, julio-agosto de 1930, pp. 7-32) como *El hijo pródigo* de André Gide, que tradujo Xavier Villaurrutia (nº 9, febrero de 1929, pp. 239-264).

39 Solo anotamos que el interés demostrado por el arte prehispánico es notable en *Amauta*, seguramente por el programa mismo de la revista y por la presencia de la cultura inca; lo mismo en *Contemporáneos*. *Martín Fierro* no deja de dar lugar a las muestras de arte americano. Véase el ensayo de Patricia Artuondo "El arte latinoamericano en *Martín Fierro*", que analiza las condiciones y resultados de las llegadas de los pintores mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos en los tiempos martinfierristas. También, la crítica destaca cómo en *Martín Fierro* se da lugar al arte prehispánico, y los "originales" métodos de evaluación de Prebich: un anónimo azteca, un huaco peruano calificados como magníficos o buenos en oposición a obras de Urrutia o José Llimona, que son, en esta escala, malas, pésimas. Por otra parte, además de los pintores europeos como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Marc Chagall, entre muchos otros, se da preferente lugar a los "nuevos", como los mexicanos Agustín Lazo y Diego Rivera, la argentina Norah Lange (*Contemporáneos*, *Martín Fierro*, *Amauta*), Carlos Mérida, Horacio Buttler, o no tan nuevos, como Pedro Sigali y tantos otros más.

México o los *Contemporáneos*, en este caso, es lo mismo: careció de un teórico, de un escritor con la capacidad fundadora de Mariátegui, a quien homenajeó "uniéndose al duelo de América" con una faja negra en sus hojas con motivo de su muerte (nº 24, mayo de 1930, p. 177). Mariátegui careció de artistas plenos de talento como Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Si México tuvo una revolución –la Revolución–, Perú no. Mariátegui pensó, como José Vasconcelos, que el Estado debía servir a la cultura y no la cultura al Estado. Caducada la revolución, es repetida la ligereza en negarla.

La apreciación de *Martín Fierro*, desde la perspectiva de *Amauta*, la coloca retrospectivamente, anacrónicamente, y como por una operación de imágenes inevitablemente deformantes, en una perspectiva más feliz a los ojos de quienes después serán sus implacables críticos locales. Baste recordar que la revista que marca como ninguna otra la renovación cultural y política de la década de 1950, *Contorno,* abrirá su primer número con un texto que es, ya desde el título, una completa impugnación de *Martín Fierro*: "Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro", firmado por Juan José Sebreli. Las categorías de este crítico son, aquí, en este artículo programático, marxistas: el principal argumento consiste en rehusarle a la "juventud" el estatus de categoría.

Los reparos de Mariátegui valían también contra *Contorno.* Los puntos de contacto entre el Atlántico y el Pacífico excluían, y excluirían por muchos años, todo reconocimiento de la realidad indígena de América. Podemos concluir indicando que tal vez sea este el punto de mayor diferencia, que coloca a *Amauta* en una posición única: el área de los Andes se constituye así como la única en reconocer como central, desde un comienzo en el siglo XX, en su producción artística e intelectual, la realidad de los que después serían llamados pueblos originarios.

En la ojeada retrospectiva, para usar la metáfora de Esteban Echeverría, las revistas *Martín Fierro* y *Contemporáneos,* tan

diferentes y aun opuestas entre sí, parecen sin embargo más recortadas en sus circunstancias atlánticas y nacionales. Aún así, *Contemporáneos* y *Amauta* aparecen más reconcentradas en un pasado que fue de los más artísticamente ricos en su período, desde perspectivas antagónicas, ambas valiosas, en sus encuadres críticos: un pasado cultural que se reactualiza y resignifica para proyectarse, en el primer caso, a la afirmación de un presente nacional que no precisa justificaciones, aunque haya sectores y burocracias que las requieran; y en el segundo, para "peruanizar el Perú". *Martín Fierro,* si bien incorporó a escritores latinoamericanos y europeos, como así también reproducciones artísticas del arte precolombino y de las vanguardias de este y del otro lado del océano, en confrontación con las revistas peruana y mexicana, parece más cerrada sobre sí misma, en los límites borrosos de la ciudad junto al río inmóvil.

Dos revistas habaneras de los años veinte: *avance* y *atuei*

Gabriela García Cedro

> La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva, es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.
>
> *César Vallejo* [1]

El estudio de las revistas vanguardistas de Cuba, específicamente de La Habana, suele detenerse en *revista de avance* como su máximo exponente y alude –de manera complementaria– al *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, bajo la dirección de José Antonio Fernández de Castro. Llamativamente, o no tanto, otra publicación –considerable desde todo punto de vista– queda escamoteada, con esporádicas menciones; esa revista de tan solo seis números aparecidos entre 1927 y 1928, es *atuei*.

Si se piensa un arco cuyos extremos sean el grado de politización y el énfasis en lo estético, *atuei* estaría funcionando en el primero de estos polos; sus seis números fueron publicados entre noviembre de 1927 y agosto de 1928. Sufrió las persecuciones del gobierno de Machado, la pérdida de anunciantes y numerosos cambios de imprenta debido al contenido altamente político de sus artículos.

En el extremo opuesto, entonces, el *Suplemento Literario del Diario de la Marina* que, entre 1927 y 1930, bajo la dirección de Fernández de Castro, coincide con la publicación de *revista*

1 "Poesía nueva" en *revista de avance*, 15 de agosto de 1927.

de avance. El *Suplemento* rompe con el estancamiento cultural de Cuba dando a conocer los nuevos valores cubanos pero también mirando hacia Latinoamérica y lo más valioso de Europa. En sus páginas colaboran los C*ontemporáneos* mexicanos, los martinfierristas argentinos (como Borges o Girondo) y varios de los editores de *avance*, entre otros. Cumple el propósito de difundir la cultura nacional, propagar lo positivo de las culturas extranjeras y rescatar las figuras del pasado que ocuparon lugares relevantes en lo político, artístico y literario. Se manifiesta vocero de la corriente vanguardista y, en este punto, supera los alcances de *revista de avance* por la proyección internacional que consigue.

Es sabido que a mayor práctica crítica le corresponde un mayor riesgo de sanción. *atuei* fue permanentemente hostigada por el gobierno, pero no negoció los propósitos iniciales de su proyecto. En medio de estos dos polos, fluctúa *revista de avance*, moderando su apertura estética y su compromiso político. El lugar que decide ocupar con respecto a América Latina, España y Estados Unidos da cuenta de estos vaivenes y de la cautela con la que se maneja y esta posición que adopta se lee en los números especiales.

El cauteloso compromiso de *avance*

> Cuatro de los cinco editores de 1927 fueron protestantes en la memorable tarde de marzo de 1923. En esta –que también es una protesta– acendran su esperanza porque el segundo cuarto de siglo que comenzará a vivir la República, sea, en lo intelectual, sinceridad y fuerza; hondo cubanismo y universal comprensión.
>
> *1927*, nº 5, 15 de mayo

revista de avance (1927-1930) ha sido considerada como el principal vocero de la vanguardia en Cuba. Esta afirmación necesita ser repensada, no solo con relación a las otras revistas cubanas coetáneas sino también situándola dentro del contex-

to latinoamericano. En los numerosos trabajos críticos sobre esta publicación, se plantean dos posiciones predominantes: la exaltación de *revista de avance* como un órgano que intenta dar cuenta de las relaciones entre nacionalismo y vanguardia –privilegiando la labor de *avance* en el proceso de construcción de un nacionalismo cubano– o bien una marcada crítica a la moderación con que trata este punto.

Un certero acercamiento a *revista de avance* es ver cuáles son las contradicciones que provocan conflictos dentro de esta publicación. A partir de ellas será sencillo corroborar por qué la crítica tiene opiniones encontradas. Un punto de partida, entonces, es confrontar el proyecto explicitado en el editorial del primer número con los posteriores números especiales, mencionados como algo "a recordar", tanto en el prólogo a la edición de Martín Casanovas como en el índice analítico que realiza Carlos Ripoll, entre otros trabajos sobre la revista.

Los cinco números especiales están dedicados a México y sus escritores, a José Martí, a Federico García Lorca, a Waldo Frank y a José Carlos Mariátegui, en un homenaje póstumo. Las tensiones quedan manifestadas en la posición prudente de los editoriales y la selección de textos que conforman cada uno de los números especiales, donde sí pueden verse las inclinaciones personales de quien firma cada artículo.

Para comprender las contradicciones de *revista de avance* se hace necesario, teniendo en cuenta las mediaciones del caso, repasar el contexto socio-político cubano de los años veinte: tras la Primera Guerra Mundial, la economía cubana, totalmente dependiente de la balanza norteamericana, entra en una crisis que llega a su punto culminante en 1929. Durante los primeros dos años de esta década, el precio del azúcar cae y tiene lugar el "crac" bancario, la expropiación de las bancas española y cubana por la norteamericana, como así también de las propiedades e ingenios azucareros que, careciendo de fondos para saldar las deudas contraí-

das, quedaron en manos de capitalistas cubanos y españoles residentes en Cuba. Estos acontecimientos –sumados a la corrupción administrativa del gobierno de Menocal (1913-1921) y del de Zayas en los cuatro años siguientes– condicionaron numerosos movimientos contestatarios y reformistas agudizados, a partir del 20 de mayo de 1925, por la dictadura de Machado, que se prolongará hasta 1933. Durante este período, obreros, estudiantes e intelectuales se unieron en la búsqueda de reivindicaciones políticas y sociales denunciando la penetración norteamericana en la isla.

Son numerosas las variables que inciden en este proceso: la Revolución Rusa de 1917, la fundación de la Universidad Popular José Martí en 1923, la Liga Antiimperialista de Cuba, el primer Partido Comunista y la Confederación Nacional Obrera de Cuba (CNOC) en 1925 y el Ala Izquierda Estudiantil en 1931, donde obreros y estudiantes se acercan, logrando organización y dirección en la lucha.

En 1923, el acontecimiento conocido como la "Protesta de los Trece", encabezado por Rubén Martínez Villena, no fue el primero de esos sucesos pero las repercusiones que tuvo, muchas veces, lo ubican en ese lugar. Tanto es así que puede considerarse que esta protesta funciona como punto de partida de una serie de actividades políticas.

Cabe recordar, también, que estos trece jóvenes deciden manifestar su desacuerdo frente a la venta del Convento de Santa Clara, evidente caso de corrupción que denuncian públicamente increpando al secretario de Justicia del gobierno de Zayas. Como resultado de esta protesta, surge el *grupo minorista,* cuyos voceros más notorios son Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, Félix Lizaso, Francisco Ichaso, Juan Marinello, José Zacarías Tallet y Jorge Mañach.

revista de avance aparece el 15 de marzo de 1927 y deja de publicarse el 15 de septiembre de 1930. Tres años y medio y cincuenta números. Veamos las cosas más de cerca: sin contar con un manifiesto, el primer número de la revista

se propone como un espacio abierto a la necesidad de liberarse de toda atadura, incluso la del tiempo, prescindiendo del rigor cronológico. Esto explica que *revista de avance* sea solo el subtítulo y que el nombre de la revista vaya cambiando según el año de aparición, es decir, *1927, 1928, 1929* y *1930*. Más adelante, en la sección "Directrices", los editores aclaraban la intención de mantenerse alejados de toda coyuntura política, divulgando las nuevas manifestaciones estéticas.

Lazos con México

El 15 de noviembre de 1928, los editores presentan el número especial dedicado "a México y sus escritores" aclarando que es fruto de "la gratitud por la cordialidad hermana y el de convergencia representativa de un momento mexicano". Los primeros artículos son: "Unas impresiones rotas sobre México" de Américo Castro y "Guadalajara" de Salvador Novo; siguen las producciones de escritores mexicanos del "grupo sin grupo" *Contemporáneos,* como Genaro Estrada, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, entre otros.

El primero de los artículos, aparece con una nota al pie: Américo Castro se excusa por escribir sin tiempo, "abrumado de fatigas y calores", y tan solo por no poder negarse al pedido de Mañach, Marinello, Ichaso y Lizaso. Ese apunte "fugaz y un tanto arbitrario" da cuenta, someramente, de la situación socio-política de México. Si bien su tono no llega a ser paternalista, se permite, condescendiente, aconsejar:

> Mas el ramalazo de vesania les hacía decir que lo urgente era matar a Calles (presidente de México en ese momento), que esa era la última salvación para la patria. No creo haber hecho nunca el misionero, pero entonces lo intenté. La tesis

> era todo lo ingenua que exige una situación semejante: no matarse los unos a los otros, confiad siempre en lograr la idea de cada uno mediante fuerzas conscientes y capaces de dirección.[2]

Una vez logrado ese objetivo, Américo Castro sostiene: nada podría superar a lo que se llamó la Nueva España. Esta mirada y semejantes reflexiones acentúan los lazos entre América y España, el legado que debe ser reconocido y defendido mediante la tolerancia. La misión de "quien ame a México" será hacer brotar "una chispa cordial en cada alma", como Américo Castro intenta distribuir.

"Guadalajara" es un artículo firmado por el mexicano Salvador Novo. Su placentera crónica urbana propone una visión estetizante, distanciada de los problemas que en 1928 se vivían dramáticamente en México. Esta irónica atenuación del conflicto se confirma a través de los aspectos *costumbristas* que describe. *Folklorizar* como procedimiento para desdramatizar los conflictos mexicanos. El relato fragmentario del viaje de Novo por los pueblos de Jalisco comenta el proyecto frustrado de construir un zoológico, la supervivencia de los cocheros que pasean a los turistas, las tiendas de adornos para las casas de huéspedes, una librería y casa de antigüedades con obras truncas de los siglos XVIII y XIX. Esto provoca una sensación de desapego, estableciendo una visión del México que funciona en esa región y que puede ser rescatada en una atenta lectura entre líneas.

Retomando el propósito inicial de este número especial, ambos artículos –el de Castro y el de Novo– cumplen con la función de ser "muestrarios" cautelosamente comprometidos con la realidad histórico-política de México. Puede pre-

2 "Unas impresiones rotas sobre México", en *1928*, nº 28, 15 de noviembre.

guntarse, entonces, ¿dónde está la tensión entre los objetivos del editorial y las particularidades de los artículos firmados?

La tensión se plantea en el editorial mismo cuyo último párrafo deja entreabierta la posibilidad a una crítica desdeñosa a la vez que permite leer literalmente el reconocimiento a la Revolución:

> ¿Y cuál es ese otro ruido que nos llega también, entremezclándose? Es el ruido del pueblo entretenido en su divertimiento favorito, juego inocente y sin peligro: juego de bola de la Revolución. Juego que tal vez realice la utopía de una América única y nuestra.

Esta posibilidad tiene que ver con el tratamiento irónico que le dan a la Revolución, ya institucionalizada. Como todo tono irónico, puede leerse con el signo negativo que le imprime quien lo enuncia, pero al mismo tiempo puede no ser leído como tal, o bien dejar abierta la posibilidad para distanciarse de ese plus interpretativo, en caso de no ser bien recibido por los interlocutores. Esta es la mesura que adopta *revista de avance* y es el tono que maneja para no cruzar definitivamente la línea del compromiso explícito.

En cuanto a los artículos firmados por algunos de esos mismos editores, tan cautos en conjunto, me interesa detenerme en "Tres momentos de la pintura mexicana", de Martín Casanovas y en una breve cita sobre el muralismo mexicano, del español Luis Araquistain, asiduo colaborador de *avance.*

Casanovas sostiene que la Revolución Mexicana dio sus frutos en el ámbito artístico rompiendo "para siempre con el círculo vicioso, artificial y falso de la cultura porfiriana, y con el coloniaje cultural". Señala que, así como en el campo literario se generó una corriente individualista en la que la propia personalidad es el único vehículo y contenido de la creación, en contraposición, en el campo artístico, ese indi-

vidualismo funcionó como agente trasmisor de las nuevas realidades económicas y sociales creadas por la Revolución y que, a través del mexicanismo, aspira a la universalidad de su arte. A partir de esto, el primer momento del que habla Casanovas lo constituyen los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria que en 1923 son las primeras manifestaciones artísticas con una finalidad estética muy marcada, buscando las posibilidades plásticas del medio mexicano. Diego Rivera –prosigue Casanovas– inaugura el segundo momento agregando la función social, con fines pedagógicos y propósitos de propaganda al servicio de los ideales revolucionarios. Este proceso de la pintura mexicana alcanza su cima al haber logrado una pintura sustancialmente mexicana, por su contenido y su materia.

Coincidentemente, el español Luis Araquistain rescata la renovación artística:

> Una de mis más hondas impresiones de Méjico es su revolución pictórica, paralela a su revolución política. No se trata de una revolución artística en un sentido estético o técnico, sino de algo más profundo: como función social.

La lectura de Araquistain dista mucho de la visión contemporizadora de Castro. Desde ya, el grado de politización de Araquistain justifica el tipo de acercamiento a México. Focalizando este punto: tanto Casanovas, editor de *1928*, como uno de sus colaboradores desde España, Araquistain, no solo reconocen sino que también apoyan la conjunción del arte unido a la actividad política.

Sin embargo, inmediatamente después del artículo firmado por Casanovas, *1928* publica una nota muy dura sobre el arte de Diego Rivera. Los editores se sienten agraviados porque, en un fresco de la Secretaría de Educación Pública de México, Rivera emparenta a *1928* con *Ulises* y *Contemporáneos* entre los órganos de expresión de la "pequeña burguesía

intelectual". Primero descalifican su juicio crítico por considerar que les interesa solo el arte de Rivera y no "su violín de Ingres"[3] y enfatizan que "*1928* nunca ha demostrado insensibilidad alguna hacia las ideas y empeños de renovación social y económica. Aunque sus editores no compartan la ideología bolchevique de Diego Rivera".

Es evidente que la acusación les molesta. Puede pensarse, hipotéticamente, que si provocó tanta reacción es porque Diego Rivera les está señalando, despiadado, las contradicciones que no saben resolver. Acertado o no el juicio del pintor mexicano, me interesa la justificación de *avance*: "Más de una vez hemos declarado que *1928* es una revista de nueva cultura. Lo político y lo social tienen en sus páginas cabida proporcional a la relación que guardan con los intereses generales del espíritu" (p. 328). Con México apuestan a cierto acercamiento, pero sin demostrar una fraternidad explícita con la situación mexicana.

Acotaciones sobre España y Perú

También el artículo de Américo Castro da cuenta de la filiación hispánica que proponen y deciden mantener. Esto será reforzado en el número dedicado a García Lorca, al exaltar las raíces y el folclore que el autor del *Romancero Gitano* tematiza y rescata. Recordemos que será unos años más tarde cuando Lorca sea fusilado por el compromiso político que asume desde su producción, pero –obviamente– esto no es algo que *revista de avance* pueda prever para manifestarse al respecto: durante su viaje a Estados Unidos y Cuba, Federico García

3 En el París del XIX corría el rumor de que Ingres era un gran violinista. A pesar de habérselo pedido expresamente, nunca quiso tocar ni una sonata siquiera. De joven "sí tocaba: era el segundo violín de un cuarteto, pero eso fue todo", aseguraba. En el francés coloquial, la expresión *"le violon de Ingres"* se estableció, y significa un pasatiempo que se ejecuta con brío y pasión.

Lorca es aún el poeta joven que revitaliza la poesía española con su lenguaje y temática populares. Esa fuerte filiación hispánica también se lee en el artículo a propósito de la polémica "Madrid, meridiano intelectual de América Latina".[4]

Lo que sucede con Mariátegui es más complejo. Si le dedican un homenaje póstumo a poco de su muerte es porque ya les resulta innegable la dimensión de la figura politizada y revolucionaria de Mariátegui. En este número, mientras Jorge Mañach reivindica lo que él llama "su dogmatismo", Marinello acentuará la necesidad de pensar América Latina como Mariátegui pensó Perú y, antes que colocarlo en un pedestal para ser admirado, lo toma como ejemplo a seguir y propone un llamado a la acción. Mañach y Marinello representan, tal vez, los extremos más tensionados entre los editores de *avance*, hecho que se corrobora tanto en la formación previa a *avance* como en los caminos tan distintos que tomaron luego del '59: la activa participación de Marinello en Cuba y el exilio de Mañach en Estados Unidos.

Los movimientos de *revista de avance*, habitualmente considerada la revista de vanguardia arquetípica en Cuba y exaltada por la propuesta de construcción de un nacionalismo (por medio de la conjunción entre lo artístico y lo político), presentan muchos más matices y tensiones que requieren un acercamiento menos esquemático y más contextualizado de sus propósitos y alcances.

Vanguardia estética y compromiso político en *atuei* (1927-1928)

Desde ya, la apuesta a la vanguardia y a diferenciarse de procedimientos anquilosados constituía un punto de contacto para agrupar *atuei*, *revista de avance* y el *Suplemen-*

4 Ver el ensayo dedicado a ese tema, "A propósito de la polémica, Madrid, meridiano intelectual de América Latina" en el presente libro, p. 271.

to Literario del Diario de la Marina. Aparecidas casi simultáneamente –con variantes en sus propuestas y matices en su oposición a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933)–, compartieron varios colaboradores. Muchos de ellos mantuvieron estrechos lazos con el *grupo minorista*, exceptuando a los directores de *atuei*: Nicolás Gamolín (seudónimo de Francisco Masiques) y Enrique Delahoza.

El *grupo minorista* se originó hacia 1923, jóvenes cuyo origen de clase era la pequeña burguesía –que sin pertenecer a ningún partido u orientación política– deseaban renovar no solo el aspecto cultural de Cuba sino también la chata vida nacional. Su máxima acción cohesionadora fue la llamada "Protesta de los Trece", encabezada por Rubén Martínez Villena. Congregados en la Academia de Ciencias, donde se efectuaba un acto en honor a la escritora uruguaya Paulina Luissi, aprovecharon la presencia del secretario de Justicia del gobierno de Alfredo Zayas para manifestarse. Cuando el secretario se disponía a dar su discurso, Martínez Villena se puso de pie y exclamó:

> Perdonen la presidencia y la distinguida concurrencia que aquí se halla que un grupo de jóvenes cubanos, amantes de esta noble fiesta de la intelectualidad, y que hemos concurrido a ella atraídos por los prestigios de la noble escritora a quien se ofrenda este acto, perdonen todos que nos retiremos. En este acto interviene el Dr. Erasmo Regüeiferos, que olvidando su pasado y actuación, sin advertir el grave daño que causara su gesto, ha firmado un decreto ilícito que encubre un negocio repelente y torpe, digno no de esta rectificación y de reajuste moral, sino de aquel primer año de zayismo.

Villena aludía a la compra, por parte del Estado, del Convento de Santa Clara, por el cual se estaba pagando un precio exorbitante. Tras esas palabras, él y sus doce compañeros abandonaron el salón. Este hecho fue el inicio de un accionar

que amalgamaba el interés cultural con el compromiso ético y político. A partir de entonces, el *grupo minorista* llevó a cabo una labor de apoyo a intelectuales extranjeros que sufrían represión por parte de sus respectivos gobiernos. Un ejemplo es el manifiesto de 1926 "Por la independencia de los pueblos contra el imperialismo norteamericano", en el cual denunciaban la intervención de Nicaragua.

Ya en 1926, luego de unas elecciones poco transparentes, Gerardo Machado estaba a cargo de la presidencia de Cuba. La persecución que sufrían los opositores era cada vez más dura, como lo demuestra el encarcelamiento de Julio Antonio Mella, situación contra la que también se pronunció el *grupo minorista*, denunciando –a su vez– la prórroga de poderes impuesta por Machado para reelegirse como Presidente.

Hacia 1927, el minorismo continuaba proclamándose como un grupo conformado, aunque comenzaron a producirse algunas divisiones. Martínez Villena desplazó su actuación a los medios obreros, alejándose de las actividades culturales. En este año, Machado impulsó el llamado "Proceso comunista", involucrando y encarcelando a varios miembros del grupo, como Rubén Martínez Villena, Antonio Fernández de Castro y Alejo Carpentier, quien decidió exiliarse poco después.

Esta es la coyuntura en la que surgen *revista de avance*, el *Suplemento Literario del Diario de la Marina* y *atuei*. Ahora bien, ¿por qué, incluso dentro de las mismas historias de la literatura cubana, *atuei* no es considerada como un emergente dentro de las publicaciones vanguardistas? Consiguientemente, ¿por qué es tan poco conocida y divulgada?

Podría alegarse que sus únicos seis números nunca fueron reeditados y solo se encuentran en la Biblioteca Nacional de Cuba. Pero esto refleja las consecuencias más que los motivos. La lectura de *atuei* permite arriesgar una hipótesis sobre este ninguneo: su alto contenido político, su explícita oposición al machadato y, fundamentalmente, su clara fi-

liación aprista. Y si esta resultara ser la explicación, cabría cuestionar su pertenencia a la vanguardia estética: ¿Es *atuei* vanguardista? ¿En qué términos?

Ya desde su nombre encontramos un primer perfil vanguardista. No es el *amauta* peruano de José Carlos Mariátegui, pero es Hatuey. Hatuey fue un cacique que resistió la conquista española bajo el mando de Diego Velázquez y se rehusó a convertirse al cristianismo momentos antes de morir en la hoguera, tras haber sido hecho prisionero. Dos elementos, entonces: un héroe de la resistencia cubana contra el imperio y la elección de una grafía típica de los procedimientos vanguardistas, sin *h* y con *i latina*.

En segundo lugar, *atuei* tiene un texto programático, una especie de manifiesto que abre el número 1, "Avanzada":

> ...la reacción amordaza las voces nobles y el eco de los que ayer clamaban justicia se ahoga en las manos corruptas de políticos profesionales. Esta situación arranca de las gargantas de cuba el grito libertario de nuestra bandera: atuei.

Y en ese grito se solidarizan con las clases oprimidas del mundo, pronuncian su lucha antiimperialista, se definen "nuevos en el espíritu" y proclaman: "en lo económico-político, un gobierno libre surgido del pueblo y para el pueblo (...); en lo estético, negamos toda manifestación que no lleve en sí un interés de mejoramiento colectivo".

Ese nuevo espíritu, la *nueva sensibilidad*, la ruptura con lo anquilosado funciona en *atuei* del mismo modo que en otras revistas vanguardistas de América Latina durante los años veinte. Lo que no encontramos, sin embargo, son concesiones.

Lecturas sobre la Sexta Conferencia Panamericana

La preocupación por la coyuntura política es permanente.

Bastan como ejemplo las sucesivas notas que van apareciendo con motivo del congreso celebrado en La Habana en 1928. Durante cuatro números, la Sexta Conferencia Panamericana resulta un constante objeto de reflexión. En el primer número, Luis Elén advierte que "la posibilidad de una rebeldía contra la creciente influencia de la República del Norte es muy remota" porque el panamericanismo actual es un "instrumento de la plutocracia yanki". Puntualiza que los gobiernos latinoamericanos responden por sus gestiones no ante el pueblo sino ante los gerentes de bancas norteamericanas que los sostienen. Los congresos profundizan esos vínculos. Para que las conferencias funcionaran debería existir, previamente, una confederación latinoamericana que pudiera oponérseles.

Con todo, los congresos son positivos porque permiten identificar al enemigo común y la esclavitud que proponen solo alentará la unión en la liberación. La propuesta de Elén –y de *atuei*– es trabajar para que a los futuros congresos asistan representantes legítimos de los pueblos.

En el segundo número, *atuei* denuncia la intención de Estados Unidos de fijar los alcances de la Doctrina Monroe. Los norteamericanos –en ese momento– intervienen Nicaragua; la enmienda Platt sigue vigente. Contextualizan la posición de Estados Unidos entre las dos guerras mundiales y subrayan, al ampliar estas denuncias, que la búsqueda de una neutralidad latinoamericana garantizaría a los Estados Unidos del gobierno de Coolidge quedar aislados por dos océanos y con posibilidades de resistir. Y, nuevamente, proclama *atuei* la necesidad de que sean los pueblos los que concierten un pacto paralelo al de sus gobernantes con Estados Unidos para rechazar todo auxilio imperialista y recuperar, a la fuerza, "nuestras tierras, nuestro azúcar, nuestro petróleo, nuestras minas, nuestros bosques, nuestra libertad".

Ya en la tercera entrega, con la Conferencia muy próxima a realizarse, *atuei* apela a los delegados latinoamericanos.

Lo que hasta el momento había sido puesto a foco como advertencia y expresión de deseos se torna interpelación categórica: que ellos mismos inicien la revolución.

> Si desdeñáis esta obligación, impuesta por la fatalidad de las leyes económicas y que gobiernan la Historia, las fuerzas renovadoras acometerán por sí solas su cumplimiento total, y el sueño de Miranda y de Bolívar, prostituido por sus herederos –por los caciques que deshonran y traicionan la independencia– tendrá plena realización. Pero acordaos: vosotros seréis los culpables de lo que ocurra, vuestro silencio, vuestra complicidad, desatarán las furias.

Previsiblemente, el tono en extremo agresivo de esta proclama no surte efecto sobre los delegados latinoamericanos, pero no por eso *atuei* se desanima ni mucho menos se hace cargo de la derrota. Apenas terminada la Conferencia Panamericana, *atuei* publica "La lección de la Sexta Conferencia". Con la misma operación que emplean para el abordaje de todos los temas políticos, socializan el conocimiento de la historia y el funcionamiento del sistema capitalista para invertir la lectura sobre las consecuencias de la Sexta Conferencia. La actitud del Secretario de Estado norteamericano Hughes, lejos de garantizar por unos años más el poderío de su país limitando el alcance de la intervención yanqui en América Latina, solo acentúa la inminencia de una revolución. El odio de los pueblos latinoamericanos se hará sentir cuando las potencias europeas y la japonesa avancen sobre Estados Unidos.

Esta actitud frente a lo que debería haber sido la actuación de los delegados latinoamericanos en la reunión panamericana y las inminentes consecuencias que traerá aparejada la sumisión al capitalismo del país del norte es solo una de las aristas que recorre la reflexión sobre la coyuntura política a lo largo de los números de *atuei*.

Otros temas que aparecen se vinculan con la cuestión uni-

versitaria, la situación venezolana bajo la dictadura del Bisonte Gómez, el décimo aniversario de la Revolución Rusa, las constantes denuncias ante la situación de Haití y Panamá e, incluso, la situación de la mujer y el niño que trabajan en Cuba.

La función del arte

Los aeroplanos han hecho innecesarias las torres de marfil.
Mariblanca Sabás Alomá [5]

Y si la discusión política atraviesa cada página de la revista, la discusión sobre la estética vanguardista también tiene un lugar más que considerable. De manera mucho más radicalizada que otras publicaciones cubanas (y latinoamericanas), *atuei* manifiesta una voluntad renovadora, una concepción mucho más abarcativa, por su matiz politizado, de lo que deben ser las vanguardias.

Varios artículos teóricos profundizan la concepción del arte de *atuei*. En el segundo número de la revista, Mariblanca Sabás Alomá publica "vanguardismo". El presupuesto que subyace es que no existe un artista desvinculado de las "urgentes identificaciones con la inquietud revolucionaria de la época". Para la autora, el vanguardismo no se limita a la supresión de puntuaciones y mayúsculas ni a innovaciones en la arquitectura de los poemas. Se trata de una *nueva sensibilidad* originada en un concepto nuevo de cultura y civilización.

En la misma línea, Diego Rivera (incluso sin mencionar el concepto "vanguardia") profundiza en el *deber ser* del "arte de la revolución" cuestionando la fingida neutralidad del "arte por el arte" y, mucho más duramente aún, la educación estética del proletariado. Condicionadas por el "gusto" burgués,

5 "Vanguardismo", en *revista de avance*, nº 2, diciembre de 1927.

las masas proletarias no pueden reconocerse en la obra de arte; por lo tanto, para que la revolución social se realice hace falta un arte proletario y una educación estética de las masas. Los muralistas mexicanos funcionan como un ejemplo embrionario de quienes manifiestan su actividad "en el verdadero papel social de la pintura –arte para la comunidad– en vez de arte para el comprador de obras de arte".[6]

También Martí Casanovas (uno de los "tripulantes" del viaje que plantea *revista de avance* en su manifiesto) publica un artículo en *atuei*, "Pseudo-revolucionarismo estético", en el que afirma que, de manera aún incipiente, "un arte y una literatura de nervio eminentemente revolucionario, impuestos y conscientes de las responsabilidades históricas del momento presente, guían el sentimiento y la obra de las nuevas generaciones continentales".

Esta coherencia teórica también encuentra su correlato en las producciones que *atuei* difunde: reproducciones de pinturas colectivas, poemas "revolucionarios" que apelan a la unión de los desposeídos en contra de la opresión capitalista e, incluso, un poema que funciona como síntesis de este equilibrio: "Salutación fraterna al taller mecánico", de Regino Pedroso, un obrero que, además, es negro y poeta.

Coincidencias, confrontaciones y límites

A lo largo de distintos números, *atuei* va marcando distintas inflexiones que la separan de otros grupos de vanguardia cubana. Y si la propuesta estética de *atuei* comparte algunas aristas con el programa de *revista de avance*, ya en 1928 las diferencias en las entonaciones comienzan a hacerse cada vez más irreconciliables. La polémica se explicita

6 "El arte de la revolución", en *revista de avance*, nº 1, noviembre de 1927.

en el artículo que publica *atuei*, titulado precisamente "Sin polemizar". Nuevamente, las acusaciones contra el arte burgués que "hasta en sus simulaciones de revolucionario, esclaviza al proletariado" funcionan como punto de partida. Sin embargo, el principal objetivo es distanciarse de "otros vanguardistas":

> En *1928*, nuestra revista hermana, hay un enaltecedor propósito combativo, pero... nada más. De aquí las sorpresas. (...) Aman y defienden lo nuevo, pero cultivan demasiado lo viejo, se preocupan hasta la fatiga por los centenarios, el latín y los títulos en latín les encantan, se dicen apolíticos y publican poesías francamente revolucionarias (...) llaman auténtico su vanguardismo para distinguirlo del nuestro.

Y continúan señalando las contradicciones de *revista de avance* y los errores que, desde la perspectiva de *atuei*, hacen perder densidad a la propuesta de un arte comprometido con la revolución social. Su ademán resulta mucho más programático en lo político. No puede haber una ruptura en la esfera artística sin que tenga su correlato en la conformación social.

Los movimientos vanguardistas en América Latina tuvieron –en mayor o menor medida– la aspiración de renovar no solo el arte sino también el contexto histórico-político. La vanguardia brasileña evidencia componentes sociopolíticos más marcados y, tal vez, el peruano José Carlos Mariátegui haya sido quien mejor supo amalgamar la vertiente artística con la preocupación social y la crítica política, aun bajo la dictadura de Augusto Leguía. En Cuba, con dos dictaduras consecutivas –Gerardo Machado primero y Fulgencio Batista luego–, el tono predominante fue la moderación.

Sin embargo, *atuei* no es dejada de lado por su irreverencia o sus permanentes denuncias. Esto les acarreaba –como a tantos otros intelectuales– persecuciones y procesamientos;

de hecho, Delahoza es encarcelado por su artículo “Dictador, sí, dictador”, aparecido en el último número de *atuei*, provocando el cierre definitivo de la publicación. Más que el componente político, entonces, es su militancia partidaria lo que fue provocando una atenuación de su presencia en la historia de las vanguardias cubanas y latinoamericanas. El aprismo, duramente criticado y sobre el cual se pronunciaron Mariátegui y Mella cuestionando a Haya de la Torre, no pudo sostenerse en el tiempo tal como se había planteado. Y tampoco pudieron hacerlo los órganos de difusión con los que contaba, por más vanguardistas que fueran.

Selección de textos de las revistas:

- *Martín Fierro*
- *Amauta*
- *Contemporáneos*
- *atuei*
- *revista de avance*

Nota: en todos los textos transcriptos en este libro se han respetado la grafía y la ortografía utilizadas por los respectivos autores en las ediciones originales.

MARTIN FIERRO

PERIODICO QUINCENAL

DE ARTE Y CRÍTICA LIBRE

Segunda época | Buenos Aires, Febrero de 1924 | Año 1º. Num. 1

La vuelta de "Martín Fierro"

Los carteles del ''Martín Fierro'' de Marzo de 1919,—originalísimo procedimiento y sistema inédito de propaganda que fué elogiosamente comentado en el país y el extranjero,—expusieron su programa, aunque no tan sólo el que se trazó aquel núcleo de escritores jóvenes, animados por el ambiente enrarecido en fuerza de plenitud, de anemia de verdad y de una amplia libertad en la expresión del pensamiento.

Ideas de renovación y transformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, mucho menos los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales; reacción explicable y justa contra multitud de prejuicios ahondados del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno, desde el concepto sobre la lucha de clases,—en un período álgido hace cuatro años y frentes una acentuación insólita y borbotones,—hasta expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico, sin contar manifestaciones múltiples de la clausura mental circundante, constituían el fundamento de esa inquietud juvenil que se exponía desde a los ''Martín Fierro''.

Cuando de exponer ese anterior programa con criterio del clásico gauchesco cuyo nombre se tomaba como símbolo, acentuábase a su tradición de independencia, conforme con su espíritu altivo y franco, y con su acento nacional:

''De naides sigo el ejemplo,
Naide a dirigirme viene;
Yo digo lo que conviene,
Y, el que en tal güeya se planta,
Debe cantar, cuando canta,
Con toda la voz que tiene.''

Vuelve ahora ''Martín Fierro'', y, aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como sentir imperioso, a la juventud presente que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina. Y los antiguos redactores del periódico que se incorporan a la actual renovación de su existencia, tan breve como prestigiosa, al lado de los jóvenes gestos para los cuales el ''Martín Fierro'' de 1919 fué la mejor tentativa de prensa libre, al igual de los nuevos, expresan con el viejo gaucho salido de su clase y sencillo discurso, para explicar su presente situación espiritual:

''Yo he conocido cantores
Que era un gusto el escuchar;
Mas, no quieren opinar
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinando,
Que es mi modo de cantar.''

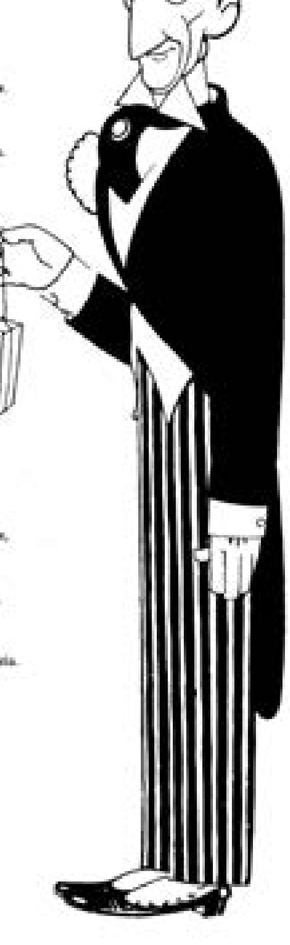
Así decía, volviendo de su voluntario destierro entre los salvajes, (¡qué coincidencia entre el tipo simbólico y la intención de este periódico!), con mayor experiencia que nunca, el nuevo cantor de las desdichas del pueblo. Y este ''Martín Fierro'',—que gusta la risa y la sonrisa, y las fifas como ..., ama el canto,—quiere también, por ser humanamente solidario, cantando opinar sobre los hechos, las ideas y los hombres. Por eso repetimos a los jóvenes:

''Procuren, si son cantores,
El cantar con sentimiento;
No tiemplen el estrumento
Por sólo el gusto de hablar
Y acostúmbrense a cantar
En cosas de jundamento''.

Y ahora, ¡la guardia, los civiles!

La Dirección.

Balada del Intendente de Buenos Aires



Ciudad de las torres de confitería
Que surges del río puro chocolate
Con el idiotismo de tu simetría
De tus pobladores franco disparate:
Tienes quien te gane si no quien te empate.
Y es tu prototipo y es toda tu esencia
Y es de tus faroles el mejor remate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Su nariz define su tilinguería,
Dice, antes que él llegue: ''Paso al botarate!''
Como quien anuncia ya su apología
Mostrando, insolente, tal mamboretate,
Doctor en barbecho, similor magnate,
Por propio decreto se nombró ''Excelencia''
Mientras que en su casa miel y huevos bate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Para deslumbrarnos con su fantasía
Próceres de bronce tiene en jaque-mate,
Orna mingitorios coloniales, vía
Costanera, cambia nombres. El orate
Quiere que el tranvía nunca se abarate
Y las mancebías son una indecencia.
Pues su unitarismo sórdido no abate
El chocolatero que está en la Intendencia.

ENVIO:

REY de mermeladas y jaleas: ¡tate!
Tú que en los merengues fincas tu adherencia:
Puede que termines con nuestra paciencia
Y que Buenos Aires, decidido, achate
Al chocolatero que está en la Intendencia.

JORGE MORA.

Martín Fierro

Buenos Aires, febrero de 1924 - septiembre de 1927.
Revista quincenal. 45 números.
Director: Evar Méndez [seudónimo de Guillermo Evaristo González Méndez]. Del número 18 al 34, codirigió la revista con Oliverio Girondo, Sergio Piñero y Alberto Prebisch.

La vuelta de “Martín Fierro” *

Los carteles del “Martín Fierro” de Marzo de 1919 –originalísima presentación y sistema inédito de propaganda que fue elogiosamente comentado en el país y el extranjero–, expusieron su programa, aunque no era todo el que trazó aquel núcleo de escritores jóvenes, sofocados por el ambiente enrarecido en fuerza de platitud, de ausencia de verdad y de una amplia libertad en la expresión del pensamiento.

Ideas de renovación y trasformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, mucho menos los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales; reacción explicable y justa contra multitud de prejuicios absurdos del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno, desde el concepto sobre la lucha de clases –en un período álgido hace cuatro años y frescos aun acontecimientos insólitos y bochornosos–, hasta expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico, sin contar manifestaciones múltiples de la chatura mental circunstante, constituían el fundamento de esa iniciativa juvenil que se concretó dando a luz “Martín Fierro”.

* *Martín Fierro*, año I, nº 1, febrero de 1924.

Concluía de expresar ese anterior programa una estrofa del clásico gauchesco cuyo nombre se tomaba como símbolo, ateniéndose a su tradición de independencia, conforme con su espíritu altivo y franco, y con su esencia nacional:

“De naides sigo el ejemplo,
Naide a dirigirme viene;
Yo digo lo que conviene,
Y, el que en tal güeya se planta,
Debe cantar, cuando canta,
Con toda la voz que tiene.”

Vuelve ahora “Martín Fierro”, y, aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente, los mismos, hacemos nuestro el antiguo programa, en todo cuanto la actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina. Y los antiguos redactores del periódico que se incorporan a la actual renovación de su existencia, tan breve como prestigiosa, al lado de las jóvenes gentes para las cuales el “Martín Fierro” de 1919 fue la mejor tentativa de prensa libre, al igual de los nuevos, expresan con el viejo gaucho nutrido de su clara y sencilla filosofía, para explicar su presente situación espiritual:

“Yo he conocido cantores
Que era un gusto el escuchar;
Mas, no quieren opinar
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinando
Que es mi modo de cantar.”

Así decía, volviendo de su voluntario destierro entre los salvajes (¿otra coincidencia entre el tipo simbólico y la intención de este periódico?), con mayor experiencia que nunca, el nativo cantor de las desdichas del pueblo. Y este “Martín Fierro” –que gusta la risa y la

sonrisa, y tan lírico como idealista, ama el canto–, quiere también, por ser humanamente utilitario, cantando opinar sobre los hechos, las obras y los hombres. Por eso repetimos a los jóvenes:

“Procuren, si son cantores,
El cantar con sentimiento;
No tiemplen el estrumento
Por solo el gusto de hablar
Y acostúmbrense a cantar
En cosas de jundamento.”

Y ahora. En guardia, los cretinos!

La Dirección

Balada del Intendente de Buenos Aires *

Jorge Mora

Ciudad de las torres de confitería
Que surges del río puro chocolate
Con el idiotismo de tu simetría
De tus pobladores franco disparate:
Tienes quien te gane si no quien te empate.
Y es tu prototipo y es toda tu esencia
Y es de tus faroles el mejor remate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Su nariz define su tilinguería,
Dice, antes que él llegue: "Paso al botarate!"
Como quien anuncia ya su apología
Mostrando, insolente, tal zanahoriate.
Doctor en barbecho, similor magnate,
Por propio decreto se nombró "Excelencia"
Mientras que en su casa miel y huevos bate
El chocolatero que está en la Intendencia.

* *Martín Fierro*, año I, nº 1, febrero de 1924 (ver facsímil en pág. 65).

Para deslumbrarnos con su fantasía
Próceres de bronce tiene en jaque-mate,
Crea mingitorios coloniales, vía
Costanera, cambia nombres. El orate
Quiere que el tranvía nunca se abarate.
Y las mancebías son una indecencia
Pues su unitarismo sórdido no abate
El chocolatero que está en la Intendencia.

Envío:

REY de mermeladas y jaleas: ¡tate!
Tú que en los merengues fincas tu adherencia:
Puede que termines con nuestra paciencia
Y que Buenos Aires, decidido, achate
Al chocolatero que está en la Intendencia.

Haya de la Torre *

Declaración de Haya de la Torre, presidente de la Federación de Estudiantes del Perú, desterrado de su país por el gobierno de Leguía, con motivo de su campaña contra la pretendida consagración de la nación peruana a la imagen del Corazón de Jesús.

"La misma noche que el voto unánime de los estudiantes del Perú, me elevaban por segunda vez a la presidencia de la Federación de Estudiantes, fui arrestado. El plan del gobierno de Leguía para consumar este nuevo atropello, se maduró largamente con la complicidad del clero. Se fraguó un documento, por el que yo aparecía en contubernios de conspiración con uno de los tantos políticos deportados por Leguía, que, según se dice, se pasan la vida soñando con montoneras y motines de cuartel que les permita usufructuar del presupuesto nacional y hacer poco más o menos lo mismo que hace hoy el hombre que ha puesto su garra de opresor y negociante en el Perú."

"Yo, que siempre he voceado contra los políticos profesionales, aparecía por la factura de esa falsificación como un claudicante.

* *Martín Fierro*, año I, nº 1, febrero de 1924.

Nadie pudo aceptar la versión, muy especialmente cuando, sin oírme, se me enviaba prisionero, incomunicado, reducido a violento silencio, a la Isla, de todas clases sociales, arrojadas allí por sospecha o por venganzas.”

“Los estudiantes y obreros de Lima, Vitarte, Trujillo y otros puntos del país levantaron su voz de protesta. Oro y plomo se regó a granel.”

“Hubo sangre de víctimas y hubo también terror y desconcierto. Leguía gobierna como todos los tiranos por el soborno o por la muerte. Los que no se rinden a la paga, tienen que rendirse a la sangre. Cuenta para esto con los dineros nacionales que hace inagotables por las combinaciones “financieras” que tienen ya hipotecado el país a los Estados Unidos, especialmente, y con un pretorianismo rendido incapaz de ninguna insumisión.”

“Así se explica que impere todavía su autoridad y se sostenga aun por mucho tiempo. Un Parlamento servil y una prensa miedosa y vendida, le sirven de apoyo para cohonestar todos sus caprichos de cacique. Otra arma de la que se usa con descaro es la “patriótica”: al insurgente, al que no se arrodilla, se le llama enseguida “vendido al oro chileno”. Al que se atreve a decir que es crimen haber entregado la Instrucción Pública, las industrias extractivas, etc., a los Estados Unidos, que van colonizándonos progresivamente, se le execra también en nombre del patriotismo y para eso, está la cuestión de Tacna y Arica sometida por Leguía al control de Washington que ha ofrecido resolverla, y al que hay que halagar, vendiendo el país al temible imperio del capitalismo yankee.”

“La juventud libre del Perú, a pesar de esta dolorosa situación, está dando pruebas de una altivez y una capacidad para la acción que, fuera de todo egoísmo, creo ejemplar para las nuevas generaciones de América. La actitud de los estudiantes y de los obreros cuando las masacres de mayo y la asumida ahora como protesta por mi prisión, tienen un valor indiscutible. Sólo viviendo en el Perú, sólo sabiendo cómo impera allí el terror, puede aquilatarse la virilidad de los que con tanta energía se han atrevido a sellar con su sangre por dos veces, su rebeldía y su devoción por la libertad.

Quien quiera juzgar al Perú por la nueva generación que perfila en la lucha su espíritu renovador, habrá de juzgarlo bien. Conviene, pues, saber que bajo la tiranía que entró al poder por asalto y en él se mantiene por la violación de todas las libertades, vibra un nuevo espíritu rebelde en el alma de los jóvenes y a pesar de la odiosa dominación de una oligarquía político-clerical no está lejana la hora de una definitiva lección a todos los que en el Perú hicieron en cien años, profesión de la política como el mejor de los negocios."

Voy a México, invitado por los estudiantes, por el Maestro Vasconcelos, por todo lo que hay de libre y de revolucionario en esa gran tierra de libertad. Salí desterrado a los siete días de prisión que fueron también de "huelga de hambre". Cuando mi resistencia física flaqueaba y surgió –por afirmación de los médicos que el gobierno enviaba– el peligro de un síncope mortal por alteraciones cardíacas, se me embarcó precipitadamente, sin más equipaje que mi ropa puesta, en un transatlántico alemán, en el que, hasta el límite del litoral peruano, permanecí incomunicado por una comisión policial compuesta por seis agentes. El destierro era para mí una forma de libertad, quizá la única forma de libertad, ya que en el Perú no existe".

"La juventud estudiantil, los obreros y la prensa libre de Panamá han sido y son para mí acogedores generosos. Sus enérgicas protestas por mi destierro y por los atropellos que sufren mis compañeros del Perú, lanzadas valientemente hacia todos los pueblos de América, señalan una forma de solidaridad continental que es urgente intensificar. Yo sé que es dolor y el ideal comunes, vinculación definitiva. Cerca de estos pueblos que desconocía he sentido más hondamente la esperanza de nuestra grande y cercana unidad espiritual. Más que nunca he de luchar por ella y soy optimista".

(Se ruega la reproducción a toda la prensa americana).

Si Vd. cree que los senadores y
diputados son personas útiles
a la Nación, no lea
MARTÍN FIERRO.

Si Vd. juzga que a Lugones se
le debe contestar con insultos,
no lea
MARTÍN FIERRO.



BALADA

A un estudiante lugonófobo,
melenudo y platense

¿Por qué tus enojos siempre en él desatas?
¿Por qué le haces blanco de enconada ira?
¿Que tañe de saco y antojos la lira?
¿Que encomia a Leguía con palabras gratas?
Mas ¿cómo no advirties que, febril, delira?..
Mejor su anarquismo de antaño perdones
Al que es hoy soldado Leopoldo Lugones.

Inútiles todas las horas que matas
En [illegible] perendilos contra su mentira.
¿Que a Santos Chocano se hermana y admira?
¿Que prodiga mieles en frases baratas?
Antes las decía duras, anarquistas...
Pero no le imites antiguas canciones
Al que es hoy soldado Leopoldo Lugones.

Verdad es que anima tremendas bravatas,
Verdad que su boca de odio se estira.
Mas, si le quemáras vivo en una pira
No derretirías todas sus erratas.
Con tus manifiestos apenas le empañas
El brillo reciente de sus galardones
Al que es hoy soldado Leopoldo Lugones.

ENVIO

PALACIEGO: piensa que tus pobres latas
Nos aburren tanto como tus pregones.
Déjanos tranquilos ya que no remates
Al que es hoy soldado Leopoldo Lugones.

Hernán GOMEZ

Viñetas publicadas en *Martín Fierro*.

Manifiesto de *Martín Fierro* *

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público".

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más "bellos" espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

"MARTÍN FIERRO" siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA

---

* *Martín Fierro*, año I, nº 4, 15 de mayo de 1924.

comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

"MARTÍN FIERRO" acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

"MARTÍN FIERRO" sabe que "todo es nuevo bajo el sol" si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

"MARTÍN FIERRO", se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suizo es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de mano de la época de Luis XV.

"MARTÍN FIERRO" ve una posibilidad arquitectónica en un baúl "Innovation", una lección de síntesis en un "marconigrama", una organización mental en una "rotativa", sin que esto le impida poseer –como las mejores familias– un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reírse de su cuello o de su corbata.

"MARTÍN FIERRO" cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentrífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTÍN FIERRO", tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

"MARTÍN FIERRO" artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que

los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es para él la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

"MARTÍN FIERRO" crítico, sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora a una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él, la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillos de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

"MARTÍN FIERRO" sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¿Simpatiza Vd. con "MARTÍN FIERRO"?

¡Colabore Vd. en "MARTÍN FIERRO"!

¡Suscríbase Vd. a "MARTÍN FIERRO"!

Suscripción, por año, desde el primer número, pago adelantado, $2.50. Página de avisos, por publicación, $200; por fracción: proporcional.

"MARTÍN FIERRO" –periódico redactado por la más brillante juventud intelectual argentina–, se costea con el modesto peculio de sus redactores asociados, mediante la suscripción de acciones de $10 m/n. Está disponible una serie. ¿Quiere Vd. ser uno de los dueños de "MARTÍN FIERRO"? Suscriba una o varias acciones, y colabore a esta obra de bien.

Dirección y Administración:
Bustamante 27, D o C.

AMAUTA



DIRECTOR:
JOSE CARLOS MARIATEGUI

SUMARIO:

AÑO I | LIMA, SETIEMBRE DE 1926 | NUMERO I

PORTADA POR JOSE SABOGAL

Amauta

Lima, 1926-1930. 32 números.
Director: José Carlos Mariátegui.
La revista tiene tres épocas. La primera desde el número 1 hasta el 9, cuando fue clausurada como corolario del "descubrimiento" de un "complot comunista" cuya responsabilidad fue atribuida a José Carlos Mariátegui. La verdadera causa era la orientación antiimperialista de los ensayos publicados en un momento en que el presidente Augusto Leguía contrataba sucesivos empréstitos norteamericanos. La segunda etapa, a partir del número 10, concluye con la muerte de Mariátegui en 1930. La tercera época comprende los últimos tres números.

Presentación de *Amauta* *

José Carlos Mariátegui

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estros elementos, progresan gradualmente. El movimiento –intelectual y espiritual– adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de "Amauta" entra en una fase de definición.

"Amauta" ha tenido un proceso normal de gestación. No nace de súbito por determinación exclusivamente mía. Yo vine de Europa con el propósito de fundar una revista. Dolorosas vicisitudes personales no me permitieron cumplirlo. Pero este tiempo no ha

* *Amauta*, año I, nº 1, septiembre de 1926.

transcurrido en balde. Mi esfuerzo se ha articulado con el de otros intelectuales y artistas que piensan y sienten parecidamente a mí. Hace dos años, esta revista habría sido una voz un tanto personal. Ahora es la voz de un movimiento y de una generación.

El primer resultado que los escritores de "Amauta" nos proponemos obtener es el de acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidarizará más. Al mismo tiempo que atraerá a otros buenos elementos, alejará a algunos fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas éste les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. "Amauta" cribará a los hombres de la vanguardia –militantes y simpatizantes– hasta separar la paja del grano. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración.

No hace falta declarar expresamente que "Amauta" no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No le hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas. Para nosotros hay ideas buenas e ideas malas. En el prólogo de mi libro "La Escena Contemporánea" escribí que soy un hombre con una filiación y una fe. Lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna.

Para presentar "Amauta", están demás las palabras solemnes. Quiero proscribir de esta revista la retórica. Me parecen absolutamente inútiles los programas. El Perú es un país de rótulos y de etiquetas. Hagamos al fin una cosa con contenido, vale decir con espíritu. "Amauta" por otra parte no tiene necesidad de un programa; tiene necesidad tan sólo de un destino, de un objeto.

El título preocupará probablemente a algunos. Esto se deberá a la importancia excesiva, fundamental, que tiene entre nosotros el rótulo. No se mire en este caso a la acepción estricta de la palabra. El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra

"Amauta" adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez.

El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo.

Nada más agregaré. Habrá que ser muy poco perspicaz para no darse cuenta de que al Perú le nace en este momento una revista histórica.

Arte, revolución y decadencia*

José Carlos Mariátegui

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema, o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica.

Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquista formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La consciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus.

---

* *Amauta*, año I, nº 3, noviembre de 1926.

La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren –aportando un elemento, un valor, un principio– a su elaboración.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no –esto es lo de menos–, del absoluto de su época.

El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, solo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es "*patiner sur place*". El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es generalmente el que tiene más desesperadamente necesidad de un Mito.

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo: los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política? Máximo Bontempelli dice que en 1920 se sintió casi comunista y en 1923, el año de la marcha a Roma, se sintió casi

fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo: lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el Mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el Fascismo es la Revolución.)

César Vallejo escribe que, mientras Haya de la Torre piensa que la Divina Comedia y el Quijote tienen un substrato político, Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. En esta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para Haya y para mí, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.

Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragon, André Breton y sus compañeros de la "revolución suprarrealista" –los mejores espíritus de la vanguardia francesa–, marchando hacia el comunismo. Drieu La Rochelle, que cuando escribió "*Mesure de la France*" y "*Plainte contra inconnu*" estaba tan cerca de ese estado de ánimo, no ha podido seguirlos; pero como tampoco ha podido escapar a la política, se ha declarado vagamente fascista y claramente reaccionario.

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo. Su mirada, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió al menos, en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de decadencia. El autor de la "Deshumanización del Arte" no nos dio una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. Esto lo condujo

a pretender, entre otras cosas, que "la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica". Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado.

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su "*Rappell a l'ordre*".

Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa, es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones, dice que los "senos salomé" y la "peluca a la *garconne*" son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer, Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el "jazz-band" es un heraldo de la revolución.

Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el "arte no ha sido nunca grande cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva, y nunca ha sido completamente despreciable sino cuando ha imitado la iconografía después que la religión se había vuelto una superstición". Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomado en la literatura francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron "nuevos" y hasta "revolucionarios".

José M. Eguren y la Nueva Poesía*

Jorge Basadre

Eguren, primer poeta "difícil"

Cuando José María Eguren apareció, no se hacía en el Perú literatura netamente literaria, tal como la entienden hoy los poetas nuevos. Al público todo estaban dirigidos los poemas. Las consagraciones tendían a ser consagraciones de la opinión pública. La técnica y al estructura del verso eran comprensibles para el iniciado y para el ignaro. Chocano, el más difundido de nuestros poetas, después de haberse iniciado en la poesía civil en relación con sucesos políticos o patrióticos, ensayaba ser el vocero continental. La aristocracia intelectual y espiritual de González Prada había buscado la tribuna para expresar sus ideas literarias, políticas y sociales y así todos los escritos en prosa de este hombre sin condiciones físicas para la oratoria son discursos; y los poemas de "Minúsculas" no eran precisamente revolucionarias, mientras que "Exóticas", que es el libro más aproximado a los de Eguren en la literatura nacional, tenía más bien un valor lexicográfico. Leónidas Yerovi, por otra parte, era esencialmente un poeta de periódico. La generación que

* *Amauta*, año I, nº 3, noviembre de 1926.

entonces se iniciaba, después de ungir como poeta a José Gálvez en una asamblea universitaria, lo iba a ver triunfar en un concurso. Cisneros tras de encantar a los lectores de "Actualidades" y de los concurrentes a veladas con sus versos románticos, era absorbido por el periodismo. Ureta, Bustamante y Ballivián no estaban completamente alejados de esta orientación. Eguren inicia la separación radical entre el público. La burguesía intelectual empieza a sentir el malestar de la incomprensión y a mofarse y a lamentarse porque se escribe "en difícil".

Eguren y el creacionismo

A pesar de que la poesía de Eguren con sus imágenes dobles y múltiples, interpretativas y trascendentes aunque sin carácter explicativo, se afilia al simbolismo, tiene remansos emocionales que evocan a las más puras efusiones románticas. Pero tiene también avizores presagios de la liberación posterior. No llega a la supresión del plan lírico, del tema concreto; conserva aún lo que Jean Epstein ha llamado en su libro sobre la poesía de hoy "el pensamiento frase", carece del "pensamiento asociación", instantáneo, vertiginoso, antigramatical. Su ruptura con la lógica acostumbrada está en sus temas y no en sus frases, está precisamente en el desarrollo de que prescinde la poesía posterior; gramaticalmente correctos, sus poemas más obscuros lo son por su significado aparente. Frente al arte nuevo están, además, su aristocratismo y su melancolía. Pero antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, Eguren prescindió absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista y superó la realidad intuyendo formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe. Es, pues, un precursor del arte nuevo que desdeña por manida e inferior la reproducción simple de la vida y otra la superación de la vida por el arte mismo.

Abundan hoy en las poesías líricas e imperaban en la época en que Eguren comenzó a publicar, los recuerdos. Resultan ellos sedimento o cristalización de escenas en soledad reflexiva o en

compañía emocionada. Todo lo ajeno al yo es subalterno o inútil entonces. Esa es la manera fácil y directa: contar lo que a uno le pasa. A lo sumo, en forma de comparaciones, como meros ingredientes, suele intentarse la pintura de las formas visuales de la realidad, a lo que tiende otra especie de poesía, la descriptiva. Pero esta intervención se limita a lo normal, a lo visible, a lo que la historia o la naturaleza han hecho.

La poesía de Eguren no emplea estos procedimientos. Ni es la confesión directa ni es el reflejo de las formas exteriores de la realidad. Poesía de visionario a la vez que de intuitivo, que ha visto seres y cosas que nadie vio jamás, representando lo que se halla en el fondo más íntimo de todos. Pero Eguren no podría decir como la escuela creacionista, a la que se asemeja por esta actitud, que el artista debe crear su obra con la independencia con que la naturaleza crea el árbol. Hay en su arte que desdeña las apariencias de la vida, una final identificación con ella, solo que es una identificación honda, pura, insondable. Este aspecto de la poesía de Eguren es lo más personal, lo más imperecedero de su poesía. Menor intensidad, menor originalidad hay en todo ese sector que representan sus poemas más accesibles y mondados, aunque lleguen a acentos de un romanticismo tan alquitarado como los del lied "La canción del adormido cielo…", la "Noche I", etc.

La metáfora

En el valor atribuido a la metáfora, es fácil notar otra diferencia entre Eguren y los nuevos. El procedimiento de las imágenes juntas que emplea Eguren no es fácil asidero para la metáfora inconexa, hoy en boga. Aquello del "panteón de los mares" y alguna otra podría ser citada tan solo. En cambio en este sentido, evidentemente se emparenta Chocano con los nuevos sin que quizá haya otro parentesco literario entre ellos. Algunas metáforas de Chocano, desligadas del tema central y de la métrica, podrían ser buenos versos ultraístas. Recuerdo estos ejemplos, al azar: los chasquidos alegres

de los cascos como masticaciones de monstruosas mandíbulas, protesta el río con clamor de fraguas, el tren pasa los túneles como aguja que cosiera montes, etc., etc.

El valor musical

También en contraposición del arte nuevo, para el cual la palabra ha perdido su valor de calidad, de distinción, hay en la poesía de Eguren esencialmente un valor musical. De la música de Rubén Darío puede decirse que fue música de orquesta, pues hasta en las notas civiles o épicas supo poner el lirismo de flautas y violines; de la música de Chocano, que, a veces, no siempre, es música de banda. La música de Eguren evoca solo a un instrumento, pero raro y puro. Es una armonía a la sordina que, sin embargo, llega a lo recóndito mejor que todo ostentoso estruendo. No parece que estuviera escrita en castellano por la tradicional rudeza de este idioma que Unamuno llamara huesudo; y porque los hombres vulgares lo oímos y lo usamos todos los días. En verdad, aún si estuviera escrita en el idioma más armonioso y suave, siempre daría esa sensación porque con frecuencia sus palabras parecen notas. (Mendelsohn, Schumann, Chopin, podrían ser los compositores a citar ahora; pero no los nuevos: ni Stravinsky, ni Satie, ni Ernest Schelling.)

La riqueza melódica proviene no solo del compás de las sílabas, de inverosímil suavidad, y tan armoniosas a pesar de desasirse a veces de la métrica común, sino de las palabras mismas. Eguren nada tiene de bardo; no hace cantos sino poemas; y su estética rechaza todas las palabras vulgares (conozco una anécdota burlona en que aparece calificando a "botón" como palabra mala). Sutiliza el castellano en mucho mayor grado que Rubén Darío; no lo enjoya ni lo adorna, lo refina, lo enferma. Está igualmente lejos de la poesía épica como de la poesía que canta la vida callejera. A veces no asimos el sentido de su balbucear porque somos demasiado burdos o porque es harto evanescente. Desde el ángulo de la vida esta poesía aparece como una poesía larvada, evanescente, enfermiza.

Pero a la villana pesquisa de dislates es preferible la constatación de aciertos geniales que fluyen de la limitación misma. Hay que ser muy benévolo con Eguren cuando parece que no acierta, pero es pobre todo elogio cuando acierta. Mejor es esto que la constante mediocridad pasable.

La mujer que surge de estos versos no puede ser la hembra ni la dama. Es el espíritu evanescente cuyos pasos oye en la "Noche I". Es la virgen sol, la muerta de marfil de otros poemas. Como "Synha la blanca" acaso tiene ella la sangre celeste y como "Eros" sus senos liliales son notas de luna. Es aquella a quien ofrenda la canción simbólica "como un jazmín de sueño que tuviera tus ojos y tu corazón".

Infantil, pero no jovial ni deportivo

Si la poesía actual es una poesía jovial, deportiva, lo que hay de niño en Eguren se revela en diferente forma. Su alma conoce toda la amargura de la vida, pero sigue siendo de niño. Su musa tiene la conciencia de la miseria humana y la pureza de la inocencia. Su actitud es una actitud de infantilismo y de agorería. Infantil es hasta en muchos de sus temas de cuentos de niños, pero varias veces interpreta en ellos la inconsciencia y la fugacidad de la infancia. Y junto a la personificación de los juguetes, gusta de los escenarios vetustos o ruinosos. La noche, sobre todo, interviene en sus visiones. Acaso no siempre le guía la "niña de la lámpara azul", en la noche, pues ella cobija sus "Visiones de Enero", las lágrimas de los difuntos del convento en el templo del olvido, la ronda de espadas, la cena del dominó vacío pero animado, las señas que lo llaman en la purpúrea y festiva noche, el andarín de la noche, el monje de la plazoleta. No es, pues, el de la cometa "que goza de verse esclava y va cantando felices supersticiones", su *leit motiv* predilecto. De su verso dice: "Tú lo puedes oír porque has pecado". Pero para entenderlo se necesitaría, según su frase en "Los Delfines" "sufrir por el pecado de la nativa elegancia".

No beligerancia y simplicidad biográfica

Si en poesía fue Eguren un revolucionario, nada menos revolucionario en el mundo que Eguren personalmente. Su bondad y afabilidad llegan al exceso. Bondad y afabilidad que, sin embargo, no ocultan una táctica porque aunque no son válidos los pasajes que podemos expedir para el porvenir y aunque no hay compañía de seguros para la gloria, él sabe bien que su obra quedará. Eso, que es un contraste con el ambiente envenenado de los corrillos literarios, lo separa también del arte nuevo, que tiene un afán esencialmente beligerante-polémico. La vida de Eguren, además, es una vida sencilla y simple. Es una vida que casi no ha sido vivida y que no ofrece externamente resquicio alguno por donde haya penetrado lo que de la vida reflejan sus poemas. Y un sentido dinámico y rotundo, paralelo a la disminución de las trabas sociales y morales y al progreso material, es común hoy en los jóvenes.

Pero, a pesar de todo, y a pesar también de que lo último que Eguren ha publicado no agrega nada a su gloria, tiene un valor singular de precursor para quienes actualmente pretenden profanar la tranquilidad poblana de nuestra literatura

Atingencia final

Cuidadosamente tienden estas líneas a ser genéricas al referirse al arte nuevo que tan tardíamente ha llegado al Perú pero que está produciendo una fermentación intelectual desconocida después de la época de Valdelomar. Y es que acaso la época que vivimos sea una época "del hombre colectivo", también literariamente. Las innovaciones poéticas importadas después del rubenismo no son el resultado de una revelación genial sino la obra conjunta y simultánea de una generación. Si puede decirse que aunque Darío tuvo contemporáneos cuya obra fue hasta ubérrima e intensa como Chocano o Nervo, influyó en ella, renovándola; hoy en la poesía

de habla castellana no puede decirse que haya, por lo menos ante el público continental, figura de tal relieve y con tal zona de influencia. Quizá si esta época quede, literariamente, más como una época de escuelas sucesivas y fugaces aunque permanentes en su espíritu, que de individualidades centralizadoras.

1928 y la "Oda al bidet" *

La revista cubana *1928* comenta, con cierto fastidio, en su número de agosto, que acaba de traernos el correo, la nota polémica con que apostilló *Amauta* en su Index la "Oda al bidet" de Jiménez Caballero. *1928* no asume la defensa de este espécimen de literatura vanguardista española, denunciado por nosotros desde puntos de vista reiteradamente expuestos sobre la confusión de elementos de revolución y de decadencia en el arte nuevo. Pero se supone injustamente aludida en las líneas o entrelíneas de nuestro comentario. Debemos apresurarnos asegurar a nuestro estimado colega de La Habana que en la nota polémica citada no hay ninguna reticencia contra *1928*. Al hablar del largo y puntual tributo que nuestros países pagan aún a la metrópoli, no nos hemos referido absolutamente a las colaboraciones españolas de esa revista –que en la nuestra no faltan–, sino a un hecho general del cual arranca nuestra voluntad de reaccionar contra el ascendiente, particularmente peligroso de los modelos de la moda literaria madrileña. "Amauta", no obstante su reivindicación de lo autóctono, está exenta de todo vulgar antiespañolismo. La España de Unamuno tiene nuestra más

* *Amauta*, año III, nº 17, septiembre de 1928.

encendida devoción. Estamos contra la España de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Martínez Anido y de sus clientelas políticas e intelectuales. ¿Por qué encuentra despectiva *1928* la frase "la greguería castiza y aventurera"? ¿Habrá que reivindicar los términos "aventura" y "aventurera", tan malamente aplicados en la mayoría de los casos?

A *1928* le debemos el más cordial reconocimiento por su protesta contra la suspensión de "Amauta", hace un año. Es una revista definitivamente inscrita en nuestro cariño. Deploramos, doblemente, por esto, que no se haya percatado de la intención exacta de nuestro "Index".

Aspectos viejos y nuevos del futurismo*

José Carlos Mariátegui

El futurismo ha vuelto a entrar en ebullición. Marinetti, su sumo sacerdote, ha reanudado su pintoresca y trashumante vida de conferencias, andanzas, proclamas, exposiciones y escándalos. Algunos de sus discípulos y secuaces de sus históricas campañas se han agrupado de nuevo en torno suyo.

El período de la guerra produjo un período de tregua del futurismo. Primero, porque sus corifeos se trasladaron unánimemente a las trincheras. Segundo, porque la guerra coincidió con una crisis en la facción futurista. Sus más ilustres figuras –Govoni, Papini, Palazzeschi– se habían apartado de ella, menesterosos de libertad para afirmar su personalidad y su originalidad individual. Y estas y otras disidencias habían debilitado el futurismo y habían comprometido su salud. Mas, pasada la guerra, Marinetti ha podido reclutar nuevos adeptos en la muchedumbre de artistas jóvenes, ávidos de innovación y ebrios de modernismo. Y ha encontrado, naturalmente, un ambiente más propicio a la propaganda. El instante histórico es revolucionario en todo sentido.

* Mariátegui, José Carlos, *El arista y su época*, Lima, Empresa Editorial Amauta, 1971, pp. 56-59.

Esta vez el futurismo se presenta más o menos amalgamado y confundido con otras escuelas artísticas afines: el expresionismo, el dadaísmo, etc. De ellas lo separan discrepancias de programa, de táctica, de retórica, de origen o, simplemente, de nombre. Pero a ellas lo une la finalidad renovadora, la bandera revolucionaria, todas estas facciones artísticas se fusionan bajo el común denominador de arte de vanguardia.

Hoy, el arte de vanguardia medra en todas las latitudes y en todos los climas. Invade las exposiciones. Absorbe las páginas artísticas de las revistas. Y hasta empieza a entrar de puntillas en los museos de arte moderno. La gente sigue obstinada en reírse de él. Pero los artistas de vanguardia no se desalientan ni se soliviantan. No les importa ni siquiera que la gente se ría de sus obras. Les basta que se las compren. Y esto ocurre ya. Los cuadros futuristas, por ejemplo, han dejado de ser un artículo sin cotización y sin demanda. El público los compra. Unas veces porque quiere salir de lo común. Otras veces porque gusta de su cualidad más comprensible y externa: su novedad decorativa. No lo mueve la comprensión sino el *snobismo*. Pero en el fondo este *snobismo* tiene el mismo proceso que el arte de vanguardia. El hastío de lo académico, de lo viejo, de lo conocido. El deseo de cosas nuevas.

El futurismo es la manifestación italiana de la renovación artística que en otros países se ha manifestado bajo el título de cubismo, expresionismo, dadaísmo. La escuela futurista, al igual que esas escuelas, trata de universalizarse. Porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas. El futurismo italiano lucha por la conquista del arte europeo, en concurrencia con el cubismo hilarante, el expresionismo germano y el dadaísmo novísimo. Que a su vez viene a Italia a disputar al futurismo la hegemonía en su propio suelo.

La historia del futurismo es más o menos conocida. Vale la pena, sin embargo, resumirla brevemente.

Datan de 1906 los síntomas iniciales. El primer manifiesto fue lanzado desde París tres años más tarde. El segundo fue el famoso manifiesto contra el conocido "claro de luna". El tercero

fue el manifiesto técnico de la pintura futurista. Vinieron en seguida el manifiesto de la mujer futurista, el de la escultura, el de la literatura, el de la música, el de la arquitectura, el del teatro. Y el programa político del futurismo.

El programa político constituyó una de las desviaciones del futurismo, uno de los errores mortales de Marinetti. El futurismo debió mantenerse dentro del ámbito artístico. No porque el arte y la política sean cosas incompatibles. No. El gran artista nunca fue apolítico. No fue apolítico el Dante. No lo fue el Byron. No lo fue Víctor Hugo. No lo es Bernard Shaw. No lo es Anatole France. No lo es Roman Rolland. No lo es Gabriel D'Annunzio. No lo es Máximo Gorka. El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica. ¡Que el diablo confunda a los artistas benedictinos, enfermos de megalomanía aristocrática, que se clausuran en una decadente torre de marfil!

No hay, pues, nada que reprochar a Marinetti por haber pensado que el artista debía tener un ideal político. Pero hay que reírse de él por haber supuesto que un comité de artistas podía improvisar de sobremesa una teoría política. La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa.

Y falso, literario y artificial era el programa político del futurismo. Y ni siquiera podía llamarse políticamente futurista, porque estaba saturado de sentimiento conservador, malogrando su retórica revolucionaria. Además, era un programa local. Un programa esencialmente italiano. Lo que no se compaginaba con algo esencial en el movimiento: su carácter universal. No era congruente juntar una doctrina artística de horizonte internacional con una doctrina política de horizonte doméstico.

Errores de dirección como éste sembraron el cisma en el futurismo. El público creyó, por ello, en su fracaso. Y cree en él hasta ahora. Pero tendrá que rectificar su juicio.

Algunos iniciadores del futurismo –Papini, Govoni, Palazzeschi– no son ya futuristas oficiales. Pero continuarán siéndolo a su modo. No han renegado del futurismo; han roto con la escuela. Han disentido de la ortodoxia futurista.

El fracaso es, pues, de la ortodoxia, del dogmatismo; no del movimiento. Ha fracasado la desviada tendencia a reemplazar el academicismo clásico con un academicismo nuevo. No ha fracasado el fruto de una revolución artística. La revolución artística está en marcha. Son muchas sus exageraciones, sus destemplanzas, sus desmanes. Pero es que no hay revolución mesurada, equilibrada, blanda, serena, plácida. Toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas tengan también los suyos. La actual está, por ejemplo, en el período de sus horrores máximos.

Autoctonismo y europeísmo*

Carta de Franz Tamayo a Martí Casanovas

La Paz, 10 de abril de 1928
Apartado 1.524. México, D.F.

Mi estimado amigo:

Toco este punto tan importante en una de sus cartas: la necesidad de renunciar al espíritu occidental, tratándose de la creación del nuevo arte mexicano.

Con el nuevo conocimiento que usted llega a tener en este momento del mundo americano, en su visita a México, usted –me parece– está sintiendo la nueva atracción de las cosas grandes y nuevas, y nuevas seguramente son las americanas, sobre todo aquellas que manan directamente de las grandes fuentes históricas, raciales y culturales, de los dos grandes imperios indios, azteca y peruano. Usted las está palpando de cerca, malgrado la brutalidad española

* *Amauta*, año III, nº 17, septiembre de 1928, pp. 86-91.

que trató durante trescientos años de destruir cuanto encontrara en pie en la hora de la conquista. Me doy justa cuenta de la impresión que usted siente: la proximidad de una muy grande alma autóctona, la contemplación de ruinas y restos maravillosos, en una palabra, el redescubrimiento por un americano, de un mundo desaparecido, o por desaparecer. Entonces, la consecuencia, es clara: usted, buen americano, se inclinaría a aceptar la posibilidad de un americanismo absoluto, absoluto en el sentido de renunciar a todo lo que no fuera indio, indoamericano como se dice ahora. Y cuando usted encuentra aun americano, americano kath'exoklen, como yo, que habla de occidentalismo, etc., usted se yergue en protesta.

Entendámonos un poco.

Yo he sondeado con el pensamiento y durante muchos años este nuestro mundo americano, y en lugar y medio bastante semejante al mexicano que usted está laborando hoy. Pero a la vez conozco el mundo que llamamos occidental. Ahora bien, permítame usted, saltando un poco la argumentación, decirle que fuera del mundo occidental no hay salvación para nosotros. Otra cosa es que los americanos nos incorporemos al occidentalismo con nuestra alma americana íntegra y muy orgullosamente íntegra. Lo que de ello resulte solo podrá ser algo original y poderoso, algo que distinguiéndonos hondamente de las diversas almas occidentales nos dé, sin embargo, carta de ciudadanos en la república occidental de la Cultura. Permítame un símil no del todo exacto, ya que no se me ocurre otro mejor: de la manera de cómo los romanos se incorporaron a la cultura helénica –suprema– de esa manera nosotros nos occidentalizaremos. Los romanos comenzaron confesando la supremacía de los patrones y módulos griegos. Toda la máquina pensante, todo el método, la forma de las aspiraciones, la materia misma del trabajo intelectual, en una palabra, la educación toda, para el romano y su inteligencia, debía tomarse de Grecia, por la sencilla razón de que en esta tierra privilegiada la humanidad había alcanzado su ápice de perfección y de eficiencia, y que por consiguiente sería la mayor locura querer renunciar voluntariamente a ello. Ni el arte ni la ciencia podrán privarme en América de todo lo conquistado por el

occidental que viene y se extiende del mundo griego (el Asia próxima) hasta la última Thule que podría significar la Gran Bretaña. Esto podría geográficamente complementarse con ciertas reservas de extensión, como la de incluir en la cuenta del mundo aryo indio en el que reconocidamente ubica el mundo occidental su origen. Es cosa sólo de explicarse un poco.

Me viene un recuerdo. El empeño de los germanos en el tiempo del *Strung and Drung* (otros enamorados del autoctonismo como usted), de crear, para el arte sobre todo, un nuevo mundo, extra-paganismo, y de pretender en el caso, de sobreponer el *Lied* de los Nibelungos sobre la *Ilíada*, por ejemplo. Yo he estudiado el poema bárbaro en su texto medio alemán y en la excelente traducción moderna de *Simrock*: pero confesando la enorme maravilla bárbara, yo he acabado rindiéndome frente a la majestad pentélica y eterna del poema griego.

Ya Goethe encontró a su paso el mismo problema, y acabó también por rendirse ante la verdad y la necesidad: germano cuanto se quiera (y allí está su fuerza); pero grecolatino como aspiración y como educación: allí está su victoria. Para nosotros el destino tiene que ser el mismo: americanos cuanto podamos, con alma libre y propia, y no con alma hispanoamericana –esa limitación suicida y triste–; pero fatalmente occidentales, esto es aryano-europeos de cultura y de voluntad. Además, ¿está alguien seguro, de que no hay vinculaciones prehistóricas entre el indio arya y el indio americano? ¡Cuestión!

Aclaremos esto de la exclusión de hispanismo y entendámonos. Si en España cuya lengua hablamos, existen elementos culturales (como seguramente hay) que responden a esta necesidad de cultura universal, allí también beberemos como en fuente lícita, pero no será por otra razón de la que nos mandase a beber a fuentes francesas, italianas o alemanas. Nada de preferencia por razón falsamente sentimental y a priori. Queremos nuestra libertad de escoger fuentes y caminos, o de no ir jamás a ella, según nuestro agrado o nuestra necesidad. Por ejemplo, cuando yo desee una linfa latina, poderosamente latina, no será en España donde iré a buscarla. Lo que allí habré de

procurar serán aguas propias y especiales de arabismo tamizado a través del alma e historia castellanas, cosa que jamás encontraré en la gran Italia latina, por mucho que al gigantesco Dante se le hubieran descubierto orígenes o influencias árabes. Vea usted, mi querido Casanovas, que estudio interesante sería el que, tratándose de latinismo, fuera a investigar la suma de esa herencia y cultura que aún quedan en dos naciones llamadas indistintamente latinas –España y Francia–. Seguro que tal estudio nos daría más de una sorpresa y más de un desengaño que usted ya está vislumbrando desde aquí. Pero pasemos.

El problema tocante a lenguas y concreto en polisintetismo americano frente al flexionismo aryano no está aún resuelto ni hay la última palabra científica al respecto. Yo puedo decir a usted que del sánscrito de Panini al aymará de Bertonio (los dos más grandes gramáticos conocidos) puede llegar a transverberarse más de un puente estupendo y salvador. Dejemos el punto como muy ajeno al motivo de esta carta.

Hay que señalar una de las flaquezas que afecta la manía a priori de hacer arte americano a fortiori. Hay que notar cómo las grandes producciones de la naturaleza, como el arte (arte griego, arte maya, arte egipcio), no son la obra voluntaria de un hombre o de una raza, pero si la obra general de la naturaleza a través de un hombre o de una raza. La poesía inglesa que culmina en Shakespeare, ¿se imagina que fue labrada a posteriori de una voluntad concreta de hacer arte inglés? Al momento de crear, probablemente Shakespeare en lo menos que pensaba era en esto. ¿Y en qué pensaba entonces? En nada más que en crear. ¿Y qué se sentía en ese instante? No inglés ni cosa que lo valga, ¡sino hombre, hombre, hombre! De aquí su grandeza: y lo que se dice de Shakespeare se puede decir de Cervantes y de Sófocles. Aquí aparece un concepto un poco fatalista y determinista sobre la vida del arte. La acción anónima de la naturaleza a través de nuestras manos es enorme, enorme al punto de empequeñecer casi del todo la acción y responsabilidad del hombre individual y del artista. En este punto me viene un recuerdo de la ciencia india. En sánscrito

llaman *sutratma* una cosa que en pobre traducción vendría a decir algo como "alma colectiva". Los indios atribuyen a la existencia de esa alma colectiva el papel de director y conductor en la evolución de los grupos humanos, y su solo enunciado señala a usted la verdadera significación de nuestro moderno concepto de las nacionalidades, por ejemplo.

Ahora bien, yo debo decir que todavía no veo ese sentido colectivo (*sutrátmico*), racial, por no decir nacional en nuestra América aún demasiado en germen y aún preparatorio. Las razas autóctonas duermen aún el sueño impuesto pro la brutalidad de la Colonia, y las nuevas sangres inmigradas aún no tienen el tiempo suficiente para refundirse étnicamente en el nuevo crisol continental. Entonces, el arte fechado hoy, es lo que debe ser: calco necesario de los viejos moldes occidentales, con la siguiente agravante, que es en el occidente europeo donde toda humanidad ha hallado la expresión de lo más perfecto humano posible hasta hoy. Mi impresión es que no iremos más allá en mucho tiempo aún. ¿Querrá decir esto que esos moldes y módulos son insuperables? No; nada hay insuperable; y muy probablemente es a nosotros a quien corresponda alcanzar más de una superación humana. Pero vendrá de suyo, se caerá de su peso, como vino y se cayó del cielo ese maravilloso arte griego u otro análogo. Y cuando llegan a forzarse las cosas y se sueña por un momento que el destino del arte depende exclusivamente de la voluntad individual del hombre, se corre el riesgo de caer en lo que estamos cayendo en América, al tratar de poesía: el calco simiesco de las extravagancias francesas de postguerra, las cuales extravagancias por pobreza y anemia momentánea de la grande Francia, tampoco son otra cosa que la violenta extremación de las geniales extravagancias de un poeta viejo ya: Arthur Rimbaud. ¡Arte americano! ¡Vanguardismo americano! Pero no hay que jugar con las palabras. Fíjese bien, solo se trata del más tonto plagio de las mascaradas de orillas del Sena. Y como hoy junto al Sena no hay talento, como no lo había al día siguiente de la sangría napoleónica, imagínese Casanovas, lo que resulta hoy del consuetudinario plagio americano. Todavía no hemos acabado de ser grotescos.

En un importante libro que me envía Zum Felde de Montevideo, y en el que palpita el ansia del nuevo arte americano, como en todos nosotros, encuentro la nota típica, al encontrar la exaltación americana de Walt Whitman. Según aquel libro, este poeta daría la primera nota de la futura sinfonía del arte americano, sin vinculaciones occidentales y sin vinculaciones europeas. Es evidente que Whitman y su poesía son americanas (del Norte). No hay whitmanismo en Europa y cualquier paralelo que se tentase con Berrearen por ejemplo, resultaría ilusorio. Es evidente también, que el whitmanismo solo puede florecer en el norte de nuestra América. Conozco calcos hechos a la orilla del Plata que resultan (como todo calco) de una extraordinaria pobreza. Pero nosotros, americanos de lenguas latinas, ¿tomaríamos como a un conductor al ilustre Walt? Whitman es un poeta sin duda, y casi un gran poeta, pero es al fin un poeta inferior. Si la poesía es un arte de formas (como creo que eternamente será), Whitman es un poeta inferior al arte arquitectónico de la estupenda Manhattan. Todos los rascacielos inmaginables no alcanzarán a borrar en el fondo de nuestras almas ciertas líneas edilicias de Pesto a Atenas. Hay que haber estado en New York para haber sentido la aplastante monotonía de aquel arte arquitectónico, solo comparable al asfixiante ruido de fierro que ahoga a la gran ciudad yankee. Y en Whitman, poeta que escribe más de un verso admirable (los versos admirables de este poeta son solitarios y únicos), solo se encuentra este arte de rascacielos, con toda su brutalidad, su monotonía y su falta de verdadera armonía. Y si no, recuerde usted aquellas infinitas enumeraciones que plagan toda la obra, especie de martilleo monótono que golpea el oído, vicio poético mayor aún que el que afectaba al grande Hugo en la manía de las antítesis. Me viene al recuerdo aquel famoso poema que empezaba maravillosamente con este verso:

Give me splendid silent sun with
All his beams full-dazaling!

Y que después de abrumar al lector con una enumeración de cincuenta pisos, extraje versos como el siguiente:

The life of theatre, bar-room, huge
Hotel, for me!

Esta es una perla en el océano de las perlas, y no se comenta. Y la explicación de esto es que el yankee, aun genial como Whitman, jamás podrá incorporar a su naturaleza (como debiera) aquello del griego que es como la revelación de un mundo íntimo y supino, aquella palabra que decía "la mitad es más que el todo". Ese *Hemisu* griego que es la contraparte del *Meden agan* griego también; para entender y practicar lo cual se necesitan facultades y refinamientos de espíritu los cuales no aparecen todavía en nuestros hermanos del norte. No deseo que lo que he de decir se traduzca como una injuria, amando como amo la belleza en todas sus manifestaciones, altas o mediocres; pero yo debo decir, querido Casanovas, que a través de toda esa poesía sembrada de geniales relampagueos, brota constante y orgánica, una incurable grosería humana. Ahora bien, la grosería, como urdimbre constitucional, nuca fue griega, espero que tampoco latinoamericana.

No hablo aquí del fondo temático de esa poesía que si en verdad responde a algunas de las necesidades del espíritu humano, comporta también una mutilación del mismo, por una voluntaria renuncia a más de una nota del divino clavicordio que significa el alma humana. De las innúmeras alas con que sobre el mundo vuela la poesía, Whitman ha mutilado voluntariamente más de una; y yo, que me considero americano como el que más, no aceptaría la maestría de una poesía limitada que correspondería a almas mutiladas o espíritus castrados. Para la poesía de América, o todo o nada! Por lo demás para agotar esta cuestión estética habría que escribir no una carta sino un folleto en que se toquen todas las fórmulas y frasecitas de moda, lo de la nueva sensibilidad y el arte deshumanizado, etc., que son las últimas baratijas importadas de ultramar, a la manera de las que traía Cortés y Pizarro.

Para aceptar como fuente original y exclusiva cierta poesía nueva para los sureños, como la de Whitman, sería preciso que irrecusablemente reconociésemos la superioridad cualitativa de

esa poesía sobre cualesquiera de las otras. Porque apenas sobre los ojos del espíritu se presenta un modelo, una realización, una objetivación de arte y poesía superiores, desde el punto de vista humano, en ese momento la paradigmática poesía de Whitman quedaría confinada a un segundo o ínfimo término. Por mí se decir que cuando comparo a Whitman con Píndaro (el único poeta lírico con que puede comparársele, si cabe comparación entre el griego y el bárbaro), descontando las distancias que imponen el tiempo y el lugar, el saldo cuantitativo a favor del griego es tan grande, que lo que de admiración puede quedar a favor del yankee es inapreciable, comparativo. Y proyecto la siguiente experiencia mental: puede darse el caso de un americano sin más experiencia lírica que la de Whitman. Encendido de admiración puede no reconocer mayor modelo; pero en el momento del contacto directo con Píndaro le muestre la maravilla griega, al instante el ídolo yankee caerá en pedazos en el campo de las admiraciones líricas. Yerba exfoliada que el viento lleva…

Fíjese usted, mi querido Casanovas, que al aconsejar yo una íntima compenetración de nuestro arte con el clásico, no estoy deseando que escribamos nuevas *Ilíadas* y *Epinicias* de calco y servidumbre. Esa manera de servirse de lo clásico se acaba ridículamente y de una vez por todas con Boileau y Hermosilla. Lo que yo pido es la absorción de aquel espíritu de orden y harmonía, de humanidad profunda y de humanísima razón. De razón sobre todo, ya que algunos no reconocemos en los hombres cosa mayor que la razón; y como de humanidad a humanidad hay razones y razones, no reconocemos entre éstas mayor razón humana que la nacida en Roma y Grecia. Podrá edificarse un imperio mayor que el romano –el inglés–; pero es a condición que, como razón de ser y existencia, éste solo signifique una mayor aplicación, una mayor extensión de aquella *mens suprema*, y no suprema por romana sino por humana. La ruptura con todo greco-latinismo no es ruptura con entidad geográficamente inapreciable e históricamente nula hoy: significa ruptura con la mayor y más eugénica humanidad. Significa soterrarse voluntariamente en el sótano de una humanidad inferior.

Esta es otra de mis razones para no aceptar un hispanismo exclusivo y excluyente, como aconsejarían ciertos hispanistas de todo tiempo. Ciertas limitaciones son verdaderos suicidios; y de América podrán salir muchos errores. Muchas pobrezas de espíritu, muchas puerilidades nocivas o inocentes; pero no una consciente e insensata negación de la vida.

Nada de lo que digo deberá interpretarse como una reprobación de ciertas tentativas de arte típico americano (desde Martín Ferro hasta el mexicano Rivera). Fuera de que esas actividades están encubiertas por la intangible libertad individual; tiene además una importantísima significación; son la esperanza americana agitada por mano americana sobre el infinito horizonte de las posibilidades del provenir. Un terrible quién sabe anima todas estas tentativas. Pero es a condición de no confundirlas con las mojigaterías de humanidades fatigadas por la guerra a otra causa. Es a condición también, que las tentativas de lo desconocido, supongan siempre la plena posesión y dominio de lo conocido, de lo óptimo conocido. Que un día podamos decir: lo pasado tradicional humano fue muy bueno; lo sabemos y lo poseemos; ¡pero este americano nuevo que estamos haciendo es mejor!

Muy afectuosamente,

Franz Tamayo

Autoctonismo y europeísmo*

Réplica de Martí Casanovas

México, Junio 22 de 1928

Señor Franz Tamayo
La Paz, Bolivia

Mi amigo:

Con su carta aborda usted, ampliamente y en forma sugestiva, uno de los más candentes problemas que, en nuestros intentos por concretar las líneas directrices de nuestra cultura indoamericana y estimular sus manifestaciones genuinas y propiamente esenciales, pueden suscitarse. Tiempo ha veníamos hincándonos, con Usted, en nuestro intercambio epistolar, sobre este tema, pero su carta ha venido a precisar los puntos y extremos de ese diálogo, por lo que no habré yo de separarme de las premisas y orden de que se ha servido usted en aquella, magnífica de claridad y dialéctica.

---

* *Amauta*, año III, nº 18, octubre de 1928.

Creo que la diversidad de nuestras estimaciones y puntos de vista, por lo que respecta al futuro y las posibilidades presentes de nuestra cultura indoamericana pueden explicitarse por la diversidad de nuestras posiciones y criterios en cuanto al problema de la cultura en general. Usted ve la cultura, y, en este caso nuestro, concretamente, la cultura indoamericana, como una cuestión de forma, de continente: yo, un poco lejos de la disciplina filosófica, apasionado por las cosas vivas y el proceso gestante de cada cosa, creo que una cultura es una manifestación vital, inherente a la existencia de los individuos y las colectividades, en cualquiera de las etapas de su vida y de su evolución, es decir, una expresión, que existe y se produce independientemente de todo valor formal, y que, en todo caso, llegará a lograr este valor o categoría, por una superación y jerarquización de sus propios elementos u posibilidades constitutivas.

Aún cuando sea saltando el orden de su argumentación, recuerdo, aquí, unas líneas de su carta: "Ahora bien –escribe usted–, yo debo decir que todavía no veo ese sentido colectivo, sutráctico, racial, por no decir nacional, en nuestra América, aún demasiado en germen y en estado preparatorio". Permítame que le cuente una de las más grandes sorpresas, una de las más maravillosas consolaciones que ha tenido para mí esta tierra mexicana. Ha sido mi visita a las escuelas libres de pintura, y la visión de la obra que en ella se está realizando. ¿Porqué? Porque en estas escuelas, que tienen como norma y principio pedagógico la total e ilimitada libertad del alumno, se produce, por los muchachos indígenas, que en gran número asisten a ella, un arte vivo palpitando, de vigorosa y elocuente emotividad, y, por encima de todo, de espíritu y de expresión completamente indios. Adviértole, amigo Tamayo, que la obra de estas escuelas es, aún en el propio México y en las personas inteligentes y sensibles de México, objeto de polémicas, de disensiones y de no pocas censuras. Yo, admirando profundamente aquella obra, encuentro fácilmente explicables esas censuras. Porque las pinturas de esos muchachos indígenas, no tienen un valor artístico, evaluable y ponderable, desde un punto de vista formalista, es decir, como

un valor estético puro. Tienen, eso sí, incuestionablemente, un valor como expresión pura, traducida de manera directa, inmediata, sin otra preocupación y otros fines que la fidelidad expresiva, sin especular sobre los elementos formales y artísticos que le sirven de vehículo. Pero la expresión existe, ciertamente, y lo que es más interesante, una expresión viva palpitante, llena de sentido y de emoción. He aquí el porqué de mi gran admiración por esa obra: desde el momento en que hay expresión y una expresión lograda, hay arte, hay forma, a mi manera de ver, y, ampliando el alcance de esta premisa y este criterio: habiendo expresión y posibilidades de expresión, hay cultura incipiente, si se quiere, pero aún así, existe y existen sus posibilidades, potencialmente latentes, que es lo que en principio nos interesa. ¿No cree usted que este es un testimonio consolador? Otras sinnúmeras manifestaciones de las posibilidades del indio mexicano, he podido ver pero le confieso que ninguna como esta que he presenciado en las escuelas de pintura me ha impresionado. Me ha impresionado, porque en ellas, la posibilidad cultural tiene una expresión propia e inconfundiblemente india. Y, habiendo expresión y posibilidades de expresión (y este es mi punto de vista), es que existen una cultura y posibilidades culturales.

En realidad, ¿qué es una cultura? Concédame un alto antes de seguir. Creo yo que una cultura, no se circunscribe ni se encierra en una cuestión de forma: creo que toda cultura, es y entraña, una actitud humana, profundamente humana, vital, sea cual fuera la plenitud formal artística, que al expresarse consiga; creo que toda cultura es la visión del mundo y el establecimiento de determinados vínculos y relaciones entre el hombre y el medio, conforme a los principios y leyes esenciales que rigen la vida de un pueblo, o de una época. Que es, pues, un hecho y una actitud, individual o colectiva, de orden primario, vital, o podría decirse, biológico, inherente al mismo hecho de existir.

Ahora comprenderá usted, mi amigo Tamayo, por qué mis grandes admiraciones y mis solicitudes, en México, más que a los restos y ruinas, ha sido y son para las cosas vivas y en gestación, para aquello que alienta vibrátil, cerca de mí, para la obra y las posibilidades

actuales en vía de gestación. Mi fe por un autoctonismo americano, reafirmada poderosamente en México, no se apoya, pues, en las ruinas ni en la evocación de un pasado esplendoroso: se afirma y se apoya en cosas vivas: en el indio que pasa por mi vera, en el orgullo racial con que algunos de ellos han sabido magníficamente armarse (¡cuán edificante es, en este sentido, una visita a la "Casa del Estudiante Indígena"!), y en esas manifestaciones artísticas, obra de los indios mexicanos, llena de sentido racial, de expresión, de vigor que mal puede aspirar a lograr el occidente ocioso.

El occidente es, para usted, orden y harmonía. Un fondo americano y alma americana, reclama usted para su cultura naciente. Pero el orden, la harmonía, la razón helénica. "Americanos cuanto podamos, con alma libre y propia. Pero fatalmente occidentales de cultura y libertad". Pero, se me ocurre preguntarle, mi querido Tamayo, ¿una cultura, como la cultura indoamericana, que está iniciándose (repítole que mi fe por las culturas y razas indoamericanas, no mira a su pasado sino a las energías y posibilidades latentes en ellas), que, por lo mismo, está henchida y preñada de impaciencia, de ansias mal refrenadas, de ávida curiosidad insaciada, cómo puede incorporarse y hacer suyos, este espíritu de orden, de harmonía, ese equilibrio superior que solo puede ser producto y expresión de una culminación y momento de plenitud, y más que una iniciación, necesariamente impaciente e irrefrenada, corresponde a las etapas superiores y finales de la evolución de una cultura? ¿Cree usted que las impaciencias, la briosidad de un movimiento que se inicia, reprimiendo sus turbulencias y sus ansias, urgido a concretarse y a definirse, por una ley fatal de supervivencia, por los peligros que lo acosan, puede hacer suyo la inefable harmonía de las cosas perfectas, el equilibrio y orden supremo que solo se producen por la propia superación, con el dominio y el control de los propios ímpetus e impaciencias?

Pienso aún más, que ese equilibrio, esa superación, ese orden, la cultura indoamericana, el pensamiento indoamericano, solo podrá hallarlo dentro de ellos mismos, de su propio ritmo, de su propia vida y desenvolvimiento. Decíale, poco antes, que una cultura, a mi

entender, es, esencialmente una actitud humana, casi, aunque tal vez a usted le suene a heregía, orgánica, frente a la vida, representa y es para mí, la cultura, una reacción vital de los individuos y de las colectividades frente al medio y a las excitaciones procedentes de este medio, y la inmunización, a sus acechanzas y peligros. Esto quiere decir que cada cultura tiene substancia propia, y una ley, surgida en parte de ella misma, como principio constitutivo y en parte determinada por las circunstancias ambientales en su desenvolvimiento y su vida, que dan a cada cultura, a cada uno de los grandes ciclos históricos de la cultura, substancias y características propias, únicas, inconfundibles. Habla usted de la acción anónima de la naturaleza a través de nuestras manos, hasta el punto de empequeñecer la responsabilidad individual, y habla también de alma colectiva, fuerza impulsora y directriz de la evaluación de los grupos humanos. De acuerdo. Muy de acuerdo y porque creo, como usted, que toda cultura es la expresión inconsciente y anónima de esa alma colectiva, creo que todo lo que sea contrariar sus impulsos, todo cuanto pueda alterar o desviar sus libres manifestaciones, todo cuanto pueda torcer su curso es negar y anular las posibilidades vivas, latentes, potenciales de una cultura y negar su impulso vital. ¿Cultura occidental, equilibrio y razón occidentales? Pero, ¿qué afinidad, qué punto de contacto, qué convergencia puede producirse y puede existir entre el sentido de la vida de un indoamericano, sus impulsos y sus pasiones, sus reacciones orgánicas y su mentalidad, y las de un helénico o de un hombre de occidente? ¿Usted cree que cuando lleguemos, que llegaremos, a ese grado superior de orden, de harmonía, que señalan la culminación y la etapa superior de cada cultura que puede llegar a desenvolverse totalmente, tendremos el mismo sentido de orden y el mismo módulo de razón que los helénicos, que las culturas del occidente? ¿No cree usted, que hay, constitutivamente, orgánicamente, diferencias esenciales que han de influir y pesar en la forma, en el producto en la materia intelectual, en los productos supremos de esas culturas?

Trae usted en contribución, en su carta, la poesía de Whitman. Esa que usted califica de grosería, que, ciertamente, creo con usted

que no es un principio consubstancial del espíritu latino o indoamericano, ¿no será por ventura, uno de los principios constitutivos de nuestros vecinos del Norte? Entiéndase que aplico y entiendo aquí esta palabra, grosería, como una forma específica del situarse frente a la vida, de comprenderla, de asimilarla, es decir, como una actitud humana, vital. Por eso creo que la poesía de Whitman puede ser una expresión acabada y perfecta de la mentalidad norteña. De acuerdo con usted en este punto como en tantos otros en que nuestros pueblos, totalmente distintos a los del Norte por su sangre, por su espíritu, por sus posibilidades humanas, no pueden adoptar ni hacer suyo este patrón, ni otro cualquiera, sino que deben arrancarlo y extraerlo de sus propias raíces, de su propia substancia, de su propia vida.

Porque yo creo, amigo Tamayo, que el valor formal y estético de una cultura, su elevación a categoría artística, al lograr su más alta y acabada perfección expresiva, algo que corresponde, creo yo, a ese momento y a ese espíritu de orden de que usted nos habla, significa y extraña la culminación, la síntesis, la más alta expresión, fruto de una superación constante y de una depuración lenta, incesante, de esa actitud orgánicamente defensiva, inmunizadora, de un pueblo o de una época. Inicialmente, pues, toda cultura no es un producto estético, artístico, es decir un producto superior de las actividades expresivas, sino expresión simple, elemental, inmediata, vital, y creo, también, que toda cultura si quiere tener sentido propio, si quiere ser ella misma, si no quiere anularse, tiene que buscar esa perfección, esa síntesis, esa forma superior, artística, dentro de ella misma, superándose, depurando y elevando a planos superiores de la expresión sus formas y elementos constitutivos. Dice usted, refiriéndose a las culturas occidentales, que "…lo que yo pido es la absorción de aquel espíritu de orden, de harmonía, de humanidad perfecta y de humanísima razón". Pero, este humanismo, es y significa una actitud vital, constitutiva, encierra todo un sentimiento de la vida, y cuando este humanismo surja en Indoamérica, que surgirá, será un humanismo específicamente indoamericano, sin nada de común con aquellos.

¿Cómo, creyendo en el anonimismo de las expresiones artísticas, en el alma colectiva, siendo deterministas, podríamos, a priori, elegir y determinar algo que corresponda a la eclosión y al momento final de un largo proceso y desenvolvimiento de una cultura? Si usted, como yo, cree que en nuestros países hay posibilidades humanas latentes, de las cuales pueden surgir nuevos módulos y formas de cultura y de pensamiento, ¿cómo podríamos, de antemano, precedir todo lo que ellas hayan de darnos, y qué no haremos para estimular sus manifestaciones, su desenvolvimiento, esperando que si hoy tienen un valor y un interés, para nosotros apasionante, como pura expresión humana, como posibilidad y revelación, mañana, un mañana algo remoto, tal vez, pero cierto, tengan ese valor artístico y ese sentido de humanidad perfecta, que para ellas pide usted?

Creo, amigo Tamayo, que todo universalismo y toda forma de universidad, se reducen a una simple proyección centrífuga, de unas posibilidades y de unas formas iniciales. Intentaré explicarme. Inicialmente toda cultura se reduce y se circunscribe a un número limitado de soluciones, intereses, de valoraciones humanas: poco a poco, ese círculo va ensanchándose concéntricamente, y esas soluciones, esos intereses, extienden su radio, sus posibilidades de compresión, sus alcances y sus límites, hasta universalizarse. La universalización de cada cultura, su espíritu de “humanidad perfecta” responde y se produce, pues, por un movimiento centrífugo, de adentro para afuera, pero, de ninguna manera y en ningún caso de fuera para dentro. Porque, entonces, por más vigorosa que fuera la fuerza asimiladora de una cultura, siempre se desvirtúa y contradice su ley de crecimiento, ese determinismo, esa alma colectiva, de que usted nos habla. Por ello, admiro, profundamente, apasionadamente, a México, y por eso, mi fe profundísima en la profundidad del esfuerzo que se está llevando a cabo en ese país. No son motivo de mayor admiración para mí, amigo Tamayo, las ruinas; la arqueología no es mi gran pasión, pero admiro, sí, con gran fervor, al indio que lleva en sí, concentrado tras tres siglos de barbarie española, todo su ancentralismo racial, todo el peso de su

sangre y su ascendencia, y que, hoy, abre de par en par, su ávida curiosidad: admiro la obra, llena de expresión y de sentido, de los pintores indígenas mexicanos: admiro la labor que se viene realizando en la "Casa del Estudiante Indígena": admiro el resurgimiento del campo mexicano, obra de los indios. Me apasiona y admiro, con fervor, todo hecho vivo, palpitante que en este orden de cosas se produce, porque veo en él los gérmenes, las posibilidades, el futuro de una cultura indoamericana.

Concuerdo con usted, entrando ya a otras esferas más limitadas de crítica y especulación, en que las podríamos calificar como manifestaciones propiamente cultas del arte américo-hispano o latinoamericano, ya que no, aun, indoamericano, de nuestro días, no son más que un triste calco, de una pobrísima manifestación, que un eco inoriginal, sin valor propio, de las últimas excentricidades del occidente decadente, agotado. Y he aquí, algo, a mi manera de ver y entender, paradógico y contradictorio; generalmente, quienes más usan de esos calcos y remedos, quienes siguen perpetuando el colonialismo americano, en el orden cultural, son aquellos que más dicen aspirar a un arte americano y a un autoctonismo americano. En más de una ocasión me he pronunciado, por lo que respecta a su pretendido y cacareado americanismo, contra esa poemática al uso, tanto que por su creciente difusión y cultivo ha podido llegarse a afirmar que encierra en sí la posibilidad de una nueva poesía indoamericana, en que se unen y convergen el cosmopolitismo constreñido con invocaciones a las urbes de fierro. A los rascacielos y artefactos de última invención, a la aceleración mecánica del siglo, (cuán lejos, cuán distantes que estamos en nuestros países indoamericanos de todo esto, i cuán ageno nos es substancialmente como cosa vivida y próxima a nosotros este orden de sensaciones!), unido a tópicos proletarios que suenan a arenga barriotera. No es eso, la nueva literatura indoamericana: será indefectiblemente, algo, más profundo, más nuestro que todo esto. Nuestra América no es la de los rascacielos, ni ellos nos dan personalidad, ni constituye características y patente de personalidad, para la nueva poemática indoamericana, valerse de un anecdotario proletario, o

temas sociales, tomándolos como elemento y valor estético, más que humanos. Insisto aquí, en uno de mis anteriores puntos de vista: una cultura y todas sus manifestaciones, entre ellas la literatura, es algo más que una simple expresión formal, de pura preceptiva artística. Cultura es creación, es decir, expresión y revelación de una expresión profunda y esencialmente humana. Por ello, creo yo, que la emotividad estética en el campo artístico y literario tiene que arrancar de una fuente vital, humana, no de una simple curiosidad artística a la cual nos asomemos sin otro interés y otro móvil que la curiosidad. Puede surgir y esperarse que surja una poemática y un arte social indoamericano, y que sean manifestaciones propias y típicas de la nueva cultura indoamericana: pero está muy lejos de serlo una poemática que pretende ser indoamericana tomando como temas un anecdotario proletario, aspectos de la lucha social y anti-imperialista, echando mano de fáciles tópicos, sin ver en esas fuentes más que un motivo y una posibilidad de orden estético, pero no una posibilidad y una gran pasión humana.

Creo, que, aisladamente, surgen cuajando algunos destellos y manifestaciones de una nueva literatura poemática genuinamente americana; he creído descubrirlo en algunas cosas del cubano Juan Marinello, en algo sumamente sutil de usted, en algo de los mexicanos Torres Bidet y Ortiz de Montellanos, que recuerdo (no pretendo hacer una enumeración). Esto, no habiendo nada anecdóticamente, pintorescamente local, de autoctonismo topográfico, en esa poesía. Pero hay en todas ellas, como antes le decía, una categoría superior esencial, es decir, una superación viva y latente, afirmada y sostenida a duras penas, de las propias pasiones, de los propios impulsos, de algo muy nuestro, que ha sido elevado, en esta poesía, a categoría artística, a valor formal, con carne de la propia carne, con substancias propias, iniciando con ello, nuevas formas poéticas y descubriendo nuevo fondo de emotividad poética propiamente americano. Y, aunque sea de paso, permítame hacer una aclaración: estos casos que le cito de poesía nueva americana, pertenecen todos ellos a un género de literatura pura: yo creo que el arte debe cumplir, sin desdeñar sus valores formales y estéticos, una misión

social, pedagógica, pero no impide que, en cuanto a sus posibilidades estéticas, deje de apreciar en aquellas un *substractum*, una substancia, una emoción americana.

Y he visto también palpitar ese espíritu en la nueva pintura mexicana, en José Clemente Orozco, en Fernando Leal, en Fermín Revueltas. Y también, perdóneme usted y otros que podrán leerme, esta que podrá ser una flagrante herejía estética, en la obra bárbara, desbordante de pasión y de ímpetus, y por lo mismo confusa, desde un punto de vista artístico, de los muchachos de las escuelas libres de pintura, saturadas de espíritu racial –no de color local–, de una enorme fuerza expresiva, y, créalo usted, de un enorme sentido formal y de una nueva recursiva plástica, propiamente americana. Tengo profunda y arraigada fe en que cuando esta obra, como así ocurre ya, vaya elevándose a categoría artística o a expresión formal, ha de surgir y surge no solo un arte de substancia mexicanísima, sino, al propio tiempo, de forma y plástica mexicanísimas. O sea, una manifestación de ese espíritu superior de orden, de harmonía, de humanismo, a que usted aspira.

Creo que la interrogante capital, para el nuevo arte americano, y especialmente para la nueva poemática, es saber si las formas artísticas y poéticas tradicionales, consagradas y en uso, son capaces de expresar y traducir las emociones y sensaciones de un hombre de nuestro siglo y de nuestro continente. De acuerdo con usted de que la poesía es, fundamentalmente, por principio, un arte de formas: pero, ¿qué formas?, ¿las tradicionales?, ¿o bien dando un margen de libertad para la creación de nuevas formas poéticas?, ¿dando a la poesía nueva un nuevo margen de posibilidades, de acuerdo con las emociones que pretende expresarse, u obligándola a moverse dentro de las formas poéticas ya consagradas? En cuanto a la pintura de los muchachos indígenas de que le hablaba, puedo decirle que hay en ella, indudablemente, no solo una auténtica originalidad emocional, sino, también, una nueva recursiva expresiva, que es como decir, nuevas posibilidades estéticas y formales, auténti-

camente americanas. Creo que lo propio habrá de ocurrir en la poesía.

Interminable se haría esta carta, de seguir paso a paso la de usted, rica en sugestiones y tentadoras incitaciones. Permítame, pues, que cierre por donde comenzaba. Creo que entre usted y yo, ávidos del mismo afán, impulsados por la misma fe, por el futuro indoamericano, existe una diferencia esencial de actitud: usted se maravilla ante el resultado formal de una cultura, en el producto, en las soluciones, por cosas hechas y consagradas; yo, en las posibilidades, en la gestación, en el esfuerzo, en la realización. Creo que en su admiración y culto por el genio grecolatino y por el occidente hay, en el fondo, una fervorosa admiración estética. Usted admira el fruto, pero, ¿cree usted que esa perfección, ese orden, esa harmonía supremas, son virtudes constitutivas e iniciales del genio grecolatino u occidental, o son para ellos como para toda cultura, resultado de la superación de los propios impulsos y pasiones, de un proceso doloroso, de un ensanchamiento de horizontes y posibilidades humanas? Creo que, en germen, en potencia, en energía, esa posibilidad de superación, de perfección formal, de síntesis, está en toda cultura, caótica, incipiente, pero viva y latente. Y usted, que tanta fe tiene en América y en los destinos americanos, ¿no cree que estas posibilidades existen en nuestro continente?, ¿para qué buscar fuera de nosotros mismos lo que palpita, impaciente, en las entrañas profundas de nuestros pueblos y nuestras razas?

He aquí, mi querido Tamayo, el porqué de mi mexicanismo apasionado. Porque creo con fe creciente en esta fórmula sobre la que no me canso de proclamar y sobre la cual he de insistir, día tras día, en la resonancia y trascendencia continental de la revolución mexicana. Porque México al erigir como eje y principal objetivo de su política revolucionaria y nacionalista la incorporación de sus masas de población indígena, y al estimular, como lo hace con ahínco, las manifestaciones y revelación de una cultura indoamericana, está ensayando soluciones de interés y trascendencia continental. Propias y comunes a todos los países indoamericanos, en todos lo cuales, o por lo menos en su gran mayoría, hay que

tener en cuenta no solo la presencia de una gran proporción de poblaciones indígenas, sino también, el mestizaje, en el cual, a mi manera de ver, pesa la sangre indígena de una manera tan decisiva, tan influyente, que esta masa de población que representa en México el setenta por ciento de su total, solo puede ser incorporada y aprovechadas sus inmensas posibilidades latentes, en todos los órdenes, a través de una cultura de raíces y orígenes indios. No, a través de las culturas occidentales, completamente ajenas a la mentalidad y la sangre indias de nuestra América, filtradas y heredadas con todas sus virtudes y sus heroísmos, por el mestizaje indoamericano.

Con mi más cordial simpatía.

Martí Casanovas

1

CONTEMPORANEOS



Precio: Un Peso.

Contemporáneos

México D.F., junio de 1928-1931.

El grupo de editores estaba formado por Bernardo J. Gastélum –sucesor de Vaconcelos en la Secretaria de Educación y luego en la Secretaría de Salubridad–, Jaime Torres Bidet, Bernardo Ortiz de Montellanos y Enrique González Rojo. A partir del número 9, la dirección queda a cargo de Ortiz de Montellanos hasta su último número, 42-43, en los últimos meses de 1931.

El sueño de México (I) *

Samuel Ramos

Diego

Se lo llama familiarmente Diego y basta nombrarlo así para que se sepa en México de quien se habla. Respetaremos esta bella costumbre que en la Italia pretérita hizo ilustre los nombres de Leonardo, Rafael, Miguel Ángel y otros tantos grandes ingenios. Cuando apareció en México la obra mural de Diego, era una novedad tan magna que no cabía en las medidas habituales de la estimación estética y por eso todavía reina la mayor incertidumbre sobre su mérito, dentro de la pintura y allende sus fronteras.

No llegaba el pintor a plantar su taller en un desierto artístico sino a una tierra poblada de tradiciones pictóricas, pero insuficientes para explicar su estilo nuevo. Ni en la pintura virreinal exclusivamente para iglesia ni en la tradición de la Academia de San Carlos se encuentran los precedentes de su obra. Y no es esta última la que carece de relación con la tradición mexicana; fueron la pintura colonial y la académica la que estaban desconectadas del suelo nativo.

* *Contemporáneos*, nº 21, febrero de 1930, pp. 113-126. En el original lleva la siguiente nota al pie: "Capítulo del libro de próxima publicación: *Realidades y Esperanzas en la Cultura de México*".

Sin embargo, en un justo balance, el valor de la Academia no puede reducirse a cero, pues fue el único centro que por más de un siglo ha mantenido vivaz el interés por la pintura, expresión innata del espíritu mexicano. Algunos años antes de que Diego comenzara su época creadora aparecen en México los signos precursores de una transformación en la pintura. Dentro de la Academia merece una recordación especial Saturnino Herran, cuya obra con todas las limitaciones que se quiera, da entrada por primera vez al ambiente y a los hombres de nuestro país. Sus cuadros no están desprovistos de gusto y aún de cierto encanto femenino; tal vez siguiendo esta misma ruta, el pintor hubiera llegado en su madurez, a mejores resultados, de no haber muerto prematuramente.

En un café estudiantil en la calle Medinas, junto al barrio universitario, el hermano del dueño había ornamentado los espacios libres de las paredes, que no eran muy amplias, con grandes caricaturas de los tipos populares metropolitanos. Había allí "pelados", prostitutas, sirvientas, burgueses de la clase media pobre, etc., etc. A esta gente la había convertido el pintor en una fauna humana de obesidades monstruosas sorprendida en posturas ridículas y extravagantes. Esta exposición permanente era uno de los atractivos del café cuyo ambiente, a causa de aquellas figuras, adquiría una nota de espíritu y distinción a pesar de su pobreza; "Los Monitos" era el nombre de este pequeño centro bohemio. Todavía por el año 1916 los clientes miraban aquel inframundo tan malignamente pintado, como el pasatiempo de un humorista, pero sin concederle categoría de arte. Se creía que estos seres feos, deformes, en trajes que la miseria hace grotescos y de caras repugnantes eran precisamente el tipo de lo antiartístico. Y sin embargo, se anunciaba allí un gran artista que sería después uno de los más notables pintores mexicanos: Clemente Orozco. Un ejemplo más de que toda innovación artística sólo se realiza si se tiene la humildad para descender a los estratos humanos inferiores; la regresión a lo primitivo es la única manera de rejuvenecer al espíritu decrépito. En ese mismo momento, alrededor de aquellos dos pintores que apenas empiezan a destacarse, la pintura vive en México extensamente,

practicada por artistas casi anónimos, que ensayan los estilos más heterogéneos. Fuera de la ciudad, por todo el país, el arte indígena persiste con fines industriales, estancado en procedimientos y fórmulas ornamentales que los artesanos se limitan a repetir casi mecánicamente. No obstante su extensión, la pintura despierta por entonces muy escaso interés y arrastra una existencia oscura y subterránea. Este conjunto informe y opaco es el *background* de Diego Rivera.

Aprendizaje

Antes de ser el fundador de una pintura nacional, Diego fue un curioso de todas las escuelas pictóricas y un espíritu audaz que se arriesgaba por rutas desconocidas a descubrir nuevos continentes artísticos. El aventajado discípulo de la Academia de San Carlos marcha a París, a vivir con el inquieto grupo cosmopolita, en Montparnasse. Allí le tocó militar en el movimiento revolucionario que capitaneaba Picasso del cual era Diego el brazo derecho. Admitido al círculo esotérico del cubismo, lo conoció íntimamente como iniciado, y participó en él como uno de sus artífices más inteligentes. No era el cubismo propiamente un nuevo estilo de pintura, pero sí una disciplina que adiestraba y preparaba para un estilo futuro. El cubismo representaba la tentativa audaz de expresar gráficamente los procesos mentales que anteceden a la visión definitiva del pintor. Por eso el cubismo no podía perdurar como una fórmula estable de arte; era un análisis de las sensaciones para descubrir el dato que da un más intenso sentimiento de la realidad de los objetos. El cubismo exhibió este análisis geométrico antes de llegar a la recomposición. No era pues un estilo sino un método para obtener la mayor objetividad en la pintura. Por eso Picasso y todos los cubistas de primera hora dejaron pronto de serlo. Para apreciar el valor y la eficacia del cubismo como disciplina pictórica basta decir que todo gran pintor de hoy que cuenta como creador o jefe de una nueva escuela ha pasado por el cubismo. Diego es uno de los ejemplos más notables de este fenómeno.

Generalmente el artista mediocre entiende toda nueva fórmula de arte como un dogma dentro del cual queda preso; lo que agrava su limitación congénita hasta convertirla en nulidad artística. Para los pintores más bien dotados, nunca fue el cubismo un prejuicio, sino al contrario un principio de libertad que les permitía elegir a su arbitrio cualquier fórmula de pintura siempre que esta conviniera para reconstruir, con el máximo de objetividad, las formas plásticas de las cosas. Si en un momento los pintores cubistas renegaron de la tradición, pronto volvieron a ella, y a sus etapas más antiguas y primitivas, creyendo encontrar allí la expresión más pura y sincera de la realidad. En esta libertad Diego estudia las escuelas europeas de pintura más importantes. Se detiene una larga temporada en Italia; parece que la pintura de este país es la que más le interesa y le atrae. Diego no se limita a mirar sino que practica los estilos que más le gustan. Su conocimiento de la pintura no es pues desde fuera y a distancia sino que vive los diferentes estilos para conocerlos íntimamente por experiencia inmediata. No podía faltar en un gran espíritu esta curiosidad universal, ni la inagotable comprensión para penetrar en la pluralidad de las formas artísticas: no cualquiera puede practicar con igual maestría los estilos más disímbolos. Además de la capacidad, Diego ha tenido la audacia y seguridad necesaria para entrar y salir por todos los recintos de la pintura, sin temor de perderse, sabiendo muy bien que si ahora se entrega a un maestro o a una escuela ya se escapara de allí y se encontrará de nuevo a sí mismo. La preocupación de evitar influencias demasiado cercanas y múltiples es indicio del espíritu débil, el cual teme perder su escasa personalidad al empuje de una gran personalidad ajena. El espíritu fuerte al contrario necesita nutrirse de una amplia experiencia de la vida y el arte, que es como la alimentación fuerte, indispensable para que su personalidad crezca. Así las influencias que se encuentran en Diego recibidas al adquirir una vastísima cultura pictórica ya son parte suya y están incorporadas a la sustancia de su obra por medio de una íntima asimilación. Si la pintura europea no absorbió a Diego sino que este absorbió la pintura europea, ha sido por la fuerza del núcleo mexicano de

su alma. Ese núcleo mexicano, es el salvajismo entendido como el ímpetu vital de energía primaria intacta. El espíritu de Diego es seguramente un compuesto en que se combinan por una parte el hombre culto a la europea y el bárbaro de la selva mexicana. Esa barbarie es un foco de juventud y de creación a cuyo contacto toda forma tradicional se remoza y entra a servir como material de un arte nuevo. El genio no puede existir sin ese ímpetu demoníaco, que es la fuerza y la esperanza de México.

La etapa creadora

En 1927 regresa Diego a México, y bajo la protección de Vasconcelos comienza a pintar primero el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y después los patios del nuevo edificio del Ministerio de Educación Pública. Ya el solo hecho de elegir la pintura mural indicaba la intención de Diego de hacer revivir su arte; adherida a las paredes de una casa, la pintura entra a formar parte del contorno habitual del hombre; es como una dimensión de irrealidad que viene a ensanchar el mundo de lo real y a completarlo, pues lo soñado es un factor positivo siempre presente en la vida humana.

La nueva visión de México sigue desplegándose en la escalera y la capilla de Chapingo. En el año 1929 termina su obra en el patio de Educación Pública y estampa en la sala de sesiones de Salubridad unas cuantas figuras que resumen la maestría del pintor; y actualmente es toda la historia de México el asunto de un fresco monumental que Diego está realizando en la escalera del Palacio de Gobierno.

Los temas

En conjunto la obra de Diego representa una nueva visión de la vida mexicana. Cuando el pintor regresó a México, por 1922, se difundían en el mundo las ideas sociales de la Revolución Rusa de las que él era partidario. México se encontraba todavía en el estado revolucionario y su ambiente era propicio para aceptar las nuevas ideas, especialmente en el orden de la cultura donde Vasconcelos

en ese momento operaba con ellas. Desde el punto de vista del socialismo Diego descubría una porción importante de nuestra realidad, que no se había visto antes aunque estaba al alcance de todas las miradas. La existencia primitiva de México, de la que es protagonista el indio, aparece súbitamente en los frescos del pintor como si emergiera del fondo de la tierra. El indio es la figura central en esos cuadros, ya no el motivo decorativo que había sido para otros pintores –Herran pongo por caso–, y es fijado en las actitudes del trabajo cotidiano. Es el trabajo uno de los temas dominantes en Diego. Escenas del telar, el trapiche, la mina, la fundición, etc., son los asuntos pintados en la planta baja del primer patio de Educación. De la revolución hay pocas escenas; solamente dos en aquel mismo lugar y otras tantas en la capilla de Chapingo. En el segundo patio de Educación predominan las escenas populares: el mercado, "los puestos", "los judas", un canal de Xochimilco, el reparto de tierras y una manifestación de campesinos y obreros. La vida tropical de México se despliega en la escalera del edificio de Educación. Finalmente en la parte alta del mismo edificio hay una serie de cuadros que expresan más bien las pasiones personales del pintor que su sentimiento artístico. La primera obra de Diego en México, fue un gran cuadro alegórico de estilo religioso, en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria. En la escalera de Chapingo se encuentran de un lado un cuadro que representa a México en revolución y del otro a México en el porvenir; un tercer cuadro, frente al descanso de la escalera, es un reparto de tierras. En la capilla del mismo edificio ha pintado con un espíritu miguelangelesco, una serie de cuadros representado la génesis del hombre según una cosmogonía socialista muy suya. Ha pintado también la sala de actos del edificio de Salubridad. De los frescos en el Palacio Nacional no podemos hablar todavía porque están en obra. Se han citado solamente los cuadros más importantes, pues sería imposible enumerar la multitud de *paneaux* decorativos que se intercalan entre los cuadros mencionados.

El paisaje tiene relativamente poca extensión en la obra de Diego. Son las montañas, sobre todo, excelentes motivos plásticos, en

los que el pintor ejercita su virtuosidad para tratar el volumen. Es también la vegetación tropical que compone el paisaje de "tierra caliente" y que solo un pintor francés antes que Diego había visto: *le douanier* Rousseau. Ha tenido México excelentes paisajistas; abundan en la última generación de la Academia, toda educada en el impresionismo francés. Está Gonzalo Argüelles en quien Claude Monet está presente en cuerpo y alma. Por eso todos los paisajes que pintaban estos artistas tenían aspecto francés a pesar de que eran mexicanos. En esto también Diego es el "pionero". Solo que, ya lo hemos dicho, el paisaje es en su obra cosa secundaria, ante la importancia de la figura humana. Reaccionando contra el naturalismo impresionista la pintura contemporánea vuelve a la proporción clásica entre el hombre y la naturaleza. Como en la pintura del Renacimiento es el paisaje un fondo para crear la profundidad y el espacio cuyo primer plano llena el cuerpo humano.

El arte no puede darse a sí mismo su contenido. Un interés vital es el que dirige siempre la atención del artista hacia tal o cual porción de la realidad que es recortada para servir de material a su obra. Si el arte en su resultado final es un objeto dotado de cualidades específicas, en su arranque está unido con los intereses generales de la vida. Por lo demás el proceso psicológico que crea el arte no transcurre abstractamente, sino bañado en toda la atmósfera psíquica de la cual toma su alimento y su tono. No puede existir gran artista sin un espíritu universal; el que solo tiene intereses artísticos es un artista mediocre. Es que el arte representa al fin de cuentas, la expresión de un sentido total de la vida. Pero este último solo puede tenerlo quien posee cierta capacidad universal de comprensión. El arte por su contenido se relaciona pues con la totalidad viviente y esta raíz es lo que le da un sentido humano y social. Giotto fue un pintor de la imagen católica de la vida, como Rafael fue un magnífico ilustrador del humanismo renacentista, y como en Venecia, Tiziano daba forma y colores a un ideal de existencia pagana.

Un factor extraño a la pintura es el que ha guiado a Diego para elegir el material de su obra. La guía ha sido una idea social, con

la que se puede no estar de acuerdo; pero en este caso debe reconocerse que gracias a ella el pintor ha descubierto una porción nunca vista de la realidad mexicana llena de interés humano y plástico. Si la producción variada y abundante de Diego tiene la coherencia de un mundo, es gracias a aquella idea. Esta puede ser destruida como verdad social, pero quedará en pie la unidad estética que ha creado en los cuadros de Diego los que subsistirán como apoyados en el esqueleto de una idea. Esa obra marcará una fecha en la historia de nuestra cultura no solo por su significado artístico, sino como expresión de una idea social que pasará pronto tal vez, pero que al menos representó algo en un momento de la vida mexicana. Otros artistas nacionales quizás tan buenos pintores como Diego, no han podido alcanzar la superioridad de éste, precisamente por carecer de un concepto de la vida a que aplicar su arte. Sus obras aparecen como grandes ejercicios de virtuosidad que se mueven en el vacío. Pero en arte el contenido y la forma no son dos elementos que puedan mezclarse al capricho. La índole de un material dado prescribe cierta técnica y cierta forma y no otra. El indicio de un gran artista es justamente la intuición para encontrar la exacta fórmula artística en que debe elaborarse determinada materia prima. Podrá descubrirse la afinidad que existe entre el tema central de Diego, la vida primitiva de México, con las fórmulas pictóricas en que está encerrada; pero este punto será tocado después con más extensión. Por ahora nos importaba solamente definir los temas generales de la obra, haciendo notar que aún cuando su origen es ajeno a la pintura sin ellos no hubiera sido posible el ordenamiento estético que hace de los frescos de Diego un mundo pictórico cerrado.

En el proceso psicológico de la creación la idea social ha intervenido solamente en la primera fase, acotando la porción de realidad que había de servir de materia prima. Sobre este material opera después la facultad artística como última fase del proceso creador. De manera que en definitiva la intención de la obra es estética y no de otra especie. Por más que en la mente del pintor se haya presentado la idea de utilizar el arte como medio de expresión, los

resultados muestran que el instinto plástico fue superior, dando a la obra un sentido artístico definitivo. Adviértese en toda ella al pintor de pura sangre que se recrea sensualmente en los caracteres formales de los objetos.

(Concluirá)

El sueño de México (II) *

Samuel Ramos

Diego

El estilo

La aparición de los primeros frescos de Diego, fue entre pintores y *amateurs* la sensación del año 1921. Aquellas figuras y procedimientos extraños provocaron en ellos un gran desconcierto. No había acuerdo en sus opiniones. Un pequeño grupo de literatos entusiasmados desde el principio, proclamaron que se trataba de un gran pintor. Dominó sin embargo, en la mayoría un sentimiento de repugnancia contra el arte nuevo que fue recibido con un murmullo de hostilidad. La obra naciente provocaba toda clase de

* *Contemporáneos*, nº 23, abril de 1930, pp. 103-118. En el original llevaba la siguiente nota al pie: "La primera parte de este ensayo sobre Diego Rivera se publicó en el número 21 de *Contemporáneos***.** correspondiente al mes de febrero. Comentado, con elogios, en la página de libro del New York Herald, el comentarista se permite inventar actitudes nunca adoptadas por *Contemporáneos* que, si en el primer número publicó un estudio sobre la obra de Rivera, por el culto pintor y crítico Gabriel G. Maroto, analizándola desde ciertos puntos de vista plásticos; ahora al acoger este inteligente ensayo de Samuel Ramos, orientado a situar el valor del artista dentro de la nueva cultura de México, sostiene, más que otra cosa, su interés por la crítica. *Contemporáneos* no es una revista de propaganda personal o interesada y, sólo con haber podido incluir en sus páginas dos diversos Ensayos *críticos* sobre Diego Rivera, valoriza la obra del pintor dejando a ciertos turistas que la admiren o desdeñen sin saber el porqué.- B. O. de M."

reacciones menos una: la indiferencia. Hasta el profano sentía un no sé qué misterioso en aquellos frescos que lo hacían reaccionar intensamente con amor o con odio. Esto probaba la fuerza del pintor; y el predominio del odio probaba que el verdadero nacionalismo artístico tiene que ser impopular. En otras palabras, que una cosa es lo nacional y otra lo popular. Quizá lo que hace a Diego incomprensible para el común de las gentes es que como hombre social posee un sentido democrático y como artista una distinción y gusto refinado que lo separa de la multitud. Estas complejidades son inaccesibles a la inteligencia mediana que no entiende cómo dos cosas tan opuestas pueden convivir lado a lado. El arte de Diego contiene en efecto, esos elementos antagónicos. Pero en realidad la contradicción sólo existe para un espíritu simple. Una obra de arte puede muy bien ser popular en la inspiración, pero no serlo en la ejecución. Todo arte auténticamente nacional es así. Así es la pintura mural de Diego.

Desde su época de estudiante en la Academia de San Carlos, había descubierto Diego que los cuadros de los grandes pintores se apoyan en una armazón geométrica. Su maestro Rebull le revela la precisión del dibujo en Ingres, así como las leyes geométricas que rigen la composición de sus cuadros. Rebull mismo era un discípulo demasiado fiel del gran pintor francés; los cuadros de aquél no dejan lugar a duda respecto al modelo que pretenden seguir. De estas enseñanzas Diego sacaba la conclusión de que un cuadro se hace como se levanta un edificio. El pintor tiene que rehacer el ordenamiento natural de los objetos y distribuirlos conforme un plan de regularidad geométrica. Diego se dedica a investigar la estructura interior de las obras clásicas con el fin de deducir las leyes más invariables y generales de la construcción pictórica. Esperaba que con la posesión de esas leyes sería capaz de crear un arte nuevo sin romper la continuidad de la gran tradición clásica. Sus ideas eran ya convergentes a las de Picasso. Este último, sin embargo, no partía del análisis de lo antiguo sino directamente de los objetos reales. El experimento cubista nacía también del deseo de construir los valores plásticos de los cuerpos, sus masas y sus

volúmenes, arquitectónicamente. Pero el cubismo era nada más el momento de la abstracción. Descorporeizaba los objetos para extraer el esqueleto geométrico que los sustentaba. Las ideas de Picasso y de Diego eran complementarias. Este último más joven y aún inmaduro se hace discípulo del pintor andaluz. El gran público no podía admitir que el cubismo fuera pintura. En aquellos cuadros se habían volatilizado el color y las formas reales, y se creía que sus autores habían perdido la cabeza. Era aquello un entrecruzamiento de líneas, de planos, de volúmenes, en el más loco desorden. Sólo se explicaba aquello como una farsa "*pour epatér les bourgeois*". Y sin embargo aquellos pintores no eran ni locos ni farsantes. Si de momento parecían haber destruido todo sentido de realidad en la pintura, era en el fondo para llegar a un realismo nunca alcanzado hasta entonces. El análisis cubista les había enseñado como estaban construidos plásticamente los objetos y era preciso luego reunir sus componentes separados, pero ahora conforme a su propio plan estructural, devolviendo a la pintura su corporeidad y su valor de cosa viva. Se toman como modelo de este ideal estético a los postimpresionistas, especialmente Cezanne. La experiencia cubista, había dejado en los pintores una disciplina para la construcción pictórica. Cuando Diego regresa a México, concluido su aprendizaje, descubre un riquísimo material plástico sin elaborar, como una selva virgen que la mano del hombre no ha cultivado. Al contacto de su tierra Diego se encuentra a sí mismo. Después de su largo contacto con la tradición pictórica europea y de ensayar los estilos nuevos, su espíritu había madurado y era dueño de su oficio; se sentía ahora capaz de edificar con aquella materia en bruto un nuevo mundo de imágenes.

Fiel al ideal estético de sus comienzos, en la nueva obra incorpora las esencias más sutiles del arte antiguo. El aficionado gozará de esta pintura, tanto por sus valores intrínsecos como por su poder de evocar el arte pretérito. Pero esta separación de elementos es efectuada por la mente del espectador crítico. En la obra misma hay que admirar la sabiduría con que el artista ha refundido las más selectas formas del clasicismo en los procedimientos

actuales de manera que no existe superposición de elementos sino la más absoluta unidad de estilo. En los primeros frescos –anfiteatro de la Preparatoria y Secretaría de Educación– hay todavía ciertas violencias geométricas, solamente admisibles como juego de contraste, por lo demás muy dentro del gusto contemporáneo afecto a las disonancias. Pero si algún progreso puede notarse en el desarrollo de la obra total, es que el geometrismo manifiesto en algunas figuras rígidas de los frescos iniciales, va retrocediendo ante un dibujo más libre para seguir las ondulaciones del movimiento y de la forma; así las reminiscencias cubistas quedan convertidas poco a poco en una técnica invisible. Esta última opera más bien desde la mente del pintor como un filtro que simplifica a las figuras, reduciéndolas a sus líneas y planos esenciales. Por ejemplo, el traje de los indios está pintado de un blanco liso sin una sombra ni un detalle; no es necesario esto para dar la impresión de objetos reales. Pero las figuras de los indios no son planas sino abultadas por las tres dimensiones, de manera que el espectador siente que esas cabezas y esos miembros tienen las propiedades de los cuerpos físicos. El sentimiento de realidad está aquí en función de los volúmenes. Por eso Diego, siguiendo en esto un propósito común a la pintura contemporánea, va directamente a los cuerpos sin atender a la atmósfera que los rodea y los representa de bulto para que afirmen por sí solos su existencia y no tengan que deberla a su relación con otros cuerpos, o al espacio que los contiene. En muchos frescos las figuras no están alojadas dentro de la pared, más bien tienden a salir de ella haciendo prominencia en la superficie del muro. Vemos el relieve de las formas y nos parece al mismo tiempo que podríamos palparlas como si fuera una escultura. La ilusión de verdad que este volumen consistente nos causa se debe, pues, a que es percibido por el tacto, el cual está más ligado a nuestro centro vital que el sentido de la visión. No es un misterio que el gusto artístico de hoy se recree en la mera existencia de los objetos reales; es que la forma en que éstos son sintetizados, al herir nuestro sentido del tacto, estimula poderosamente nuestra vitalidad.

Que este privilegio de los cuerpos es carácter de la pintura de Diego lo demuestra el hecho de que el espacio en sus frescos va desapareciendo por la multiplicación de la figura humana. En uno de los más bellos frescos de la Secretaría de Educación "El Trapiche", Diego ha probado que sabe pintar el espacio. En algunos otros para dar la sensación de profundidad usa del contraste entre grandes figuras situadas en el umbral y pequeñas figuras en los planos del fondo –"Reparto de Tierras" en la Secretaría de Educación y sobre todo los frescos de la Revolución en la escalera de Chapingo–. Las figuras delanteras forman el proscenio mientras que el verdadero cuadro son las escenas en miniatura que se alojan en la concavidad de un espacio. Pero luego, en los últimos frescos se van amontonando los hombres y expulsando todos los huecos. El gusto de Diego por las multitudes no se explica solamente por sus ideas sociales; es que como pintor está afectado de *agorafobia*, de horror al vacío.

Mas los cuerpos que Diego pinta no son naturaleza muerta, sino hombres cuya expresión de vida no se encuentra ni en los movimientos de su cuerpo ni en el gesto facial. Los rostros pintados en el muro de la Preparatoria son patéticos aún, y el conjunto del fresco es por esto de un efecto dramático. Pero a partir de aquí la cara va perdiendo importancia como elemento expresivo e inmovilizándose en un gesto casi único de hieratismo primitivo. La tendencia a borrar la cara es congruente con el ideal de pureza plástica, que considera la expresión facial como una intrusión del teatro en la pintura. Esto es cierto a pesar de que entre las caras estilizadas, que son las más, Diego esparce discretamente verdaderos estudios de retrato de un acabado minucioso y perfecto, como acostumbraban los grandes pintores italianos del Renacimiento.

Tampoco es el movimiento lo que da vida a las figuras. El movimiento interviene como medio para pronunciar la conformación del cuerpo humano y combinar diversamente sus volúmenes. Es en la plenitud de las formas en donde se concentra la expresión vital. Diríase que la acción de las figuras es inesencial y que ellas viven por lo que son y no por lo que hacen. El trabajo es un tema del

socialista que el pintor no puede sostener. El cuerpo de los batidores que forman un friso delicioso en el fresco del "trapiche" ondula musicalmente con un ritmo que da más la impresión de danza que de tarea mecánica. El arabesco de la línea levanta suavemente esos cuerpos y los suspende en el aire como en las imponderables figuras de Boticelli que viven en el impulso de ascensión de una llama.

Pero el peso del trabajo cae después sobre el minero y el campesino, encorvando sus cuerpos de un modo violento sobre la tierra. Estas figuras más que glorificar al trabajo parecen exhibir lo que hay en él de esfuerzo penoso, de antinatural y de antiestético. Suponemos que a Diego lo fue ganando un instinto más hondo, artístico y moral, haciéndole comprender que la posición natural del hombre, la más bella y la más digna es la vertical. En efecto a partir del segundo patio de Educación aparece una marcada predilección *verticalista* que se continúa en Chapingo y actualmente en el fresco del Palacio del gobierno. La postura del hombre en pie es dominante, lo cual en vez de disminuir su animación la concentra en su mero ser, en su mera existencia. Estos hombres parecen ensimismados en su propia vida interior, sin darse cuenta de lo que les rodea; asisten quietos y mudos a una escena de la que son, a juzgar por su actitud, actores o testigos inconscientes. Son escenas actuales de la vida del indio mexicano, vistas con el mismo espíritu con que Giotto o Duccio se representaban las escenas de la historia católica. El ser, a la vez religioso y primitivo de nuestros indios, lleva al pintor, tal vez sin darse cuenta, a adoptar un estilo de pintura y composición análoga a la de los primitivos italianos. Fórmulas que elevan los acontecimientos transitorios del asunto pictórico, al plano de los valores intemporales. Diego resuelve así uno de los problemas más difíciles y apremiantes del artista contemporáneo que es encontrar el perfil clásico de las innovaciones modernas.

La figura femenina abundante en la pintura de Diego se exceptúa como es natural del verticalismo. Si hay algunas figuras de mujer que aparecen de pie, la mayoría de estas, sobretodo cuando son el motivo central, están sentadas o acostadas. Plegándose a las exigencias de la arquitectura, Diego ha pintado, sobre algunas

puertas de Educación, figuras recostadas de mujer cuya estilización recuerda ciertos modelos de la escultura etrusca. Si la postura horizontal de la mujer tiene para el hombre común un simbolismo erótico, es justo observar que Diego ennoblece a las mujeres que pinta, dando aún a su expresión sexual un significado religioso.

Puede comprobarse esto viendo la escalera de Educación, una de las obras maestras de Diego por los magníficos estudios de desnudo femenino que contiene, así por el desarrollo excepcional del paisaje mexicano. Debe citarse también entre las obras maestras, la capilla de Chapingo en donde los caracteres generales de su pintura no sufren una alteración esencial; pero tanto la idea de estos frescos cuanto su relación con la arquitectura los agrupa en un todo que tiene unidad por sí solo. Se han aprovechado aquí las conquistas de estilo logradas en Educación al mismo tiempo que se han depurado y perfeccionado. La decoración de la capilla es una síntesis de la obra del pintor, con el mérito de haber resuelto aquí mejor que en ninguna otra parte el problema de armonizar la pintura con la arquitectura. Tal es el sentido plástico de los indios desnudos que con gran verdad escultórica parecen alojarse en los vanos de la bóveda.

Quien haga una atenta revisión de la obra completa de Diego, siguiendo su orden cronológico, advertirá que sus transformaciones obedecen a una lógica estricta. Nada parece casual o improvisado. Se adivina que al pintar los primeros frescos ya el artista tenía preconcebido el plan de toda su obra. Reconocemos que ha tenido desviaciones y flaquezas al utilizar la pintura como arma vindicativa contra sus enemigos. Si es indudable que al artista, como hombre, le asiste el derecho de defenderse contra la incomprensión y la malevolencia humana, debe hacerlo sin sacrificar la nobleza del arte a la pasión. De cualquier modo este capítulo de su obra, que es afortunadamente el mínimo, no rompe la unidad del conjunto sino más bien queda aparte como una secreción purulenta expulsada para mantener la limpieza y salud interiores del organismo.

Esta sección de compone de una serie de frescos pintados en el piso alto del segundo patio de Educación. Son caricaturas

de hombres contemporáneos a quienes Diego representa como personificaciones de algún vicio de la sociedad burguesa. Como nuestro deber de críticos es comprender y explicar una obra con entera ecuanimidad, una vez señalado el lado impuro de esas pinturas, estamos obligados a afocarlas desde otro sitio para descubrir que no todo es ahí anécdota insignificante, pues al convertir el autor sus pasiones privadas en crítica social las impersonaliza y les da un interés histórico y humano. Aun más, en nuestra opinión, no están desprovistas de valores pictóricos, como, por ejemplo, un cromatismo brillante y llamativo que asociado a una forma especial de composición y a los temas de lucha social, nos parece afiliado a la pintura rusa escenográfica y de cartel, de la época postrevolucionaria. Juzgados aquellos frescos dentro de la pintura aplicada, nadie podrá negar que son obras perfectas. El llamado "arte revolucionario" mexicano, del cual es Diego el fundador, no ha producido nada que pueda igualarse a esto. Diego es en México el ilustrador de más talento que han tenido las ideas de lucha social.

El macizo de la obra, es, en cambio, un mundo orgánicamente desarrollado por la conjunción perfecta de principios estéticos con el concepto de la vida propio del pintor. Hay en ese desarrollo algo de musical. El fresco de la Preparatoria sería como la gran obertura. En los primeros frescos de Educación aparecen separadamente los temas; pequeñas escenas de la vida del campo, del taller o de la mina; las figuras de obreros y campesinos son pocas; su armonización es de una regularidad y equilibrio clásicos; de suerte que cada figura es la nota de un acorde perfecto. La primera parte de la gran sinfonía marcha con un *tempo* de ritmo moderado. Pero hay movimiento; un movimiento en medio de espacios amplios y luminosos. Luego los frescos intermediarios de la Revolución, cuyas tonalidades sombrías y lentitud solemne forman la parte dramática de la sinfonía. Hay también aquí y allá sus momentos de danza. En el final la corriente de los temas diversos confluye en un gran lago en donde sus aguas se mezclan y se extienden pero su movimiento se aquieta al desplegarse en una amplia superficie estática.

Aparecen los grandes frescos de muchedumbres, escenas populares: “el mercado”, “la manifestación”, “el reparto de tierras” en que los hombres se apelotonan en un bello desorden. La composición tiene que plegarse aquí a la naturaleza del tema. Ya el ojo no capta de una sola mirada el asunto complejo; dentro de una misma composición pueden seccionarse diferentes cuadros. El cromatismo es aquí mucho más limpio y brillante que en los primeros frescos, salvo en el “reparto de tierras” cuya paleta un poco sombría se reduce al contraste de los blancos con las tonalidades obscuras.

Los temas se suman y se amplifican en el último tiempo de la sinfonía a la vez que el movimiento externo casi se paraliza. La comparación con la música es demasiado violenta para un arte de puros valores plásticos como el de Diego. No hemos pretendido violar las fronteras de las artes, tomando las categorías de una de ellas para aplicarlas arbitrariamente a la que está del otro lado, sino más bien apreciar hasta qué punto la pintura de Diego en su divergencia del movimiento abstracto de la música, muestra su evolución hacia el quietismo absoluto. La humanidad de estos últimos cuadros, aunque en apariencia ocupada en asuntos terrenos, está pintada con un sentimiento religioso que la fija en la actualidad de contemplar la eternidad.

La inclinación de Diego de pintar masas humanas y la consumada sabiduría con que ha resuelto el problema de ejecutarlas, es resultado de una milagrosa coincidencia entre el humanismo y socialismo de nuestro tiempo, con su temperamento de pintor en el que predomina un sentimiento táctil de la forma, a la vez clásico y moderno. La evolución de la obra de Diego no es más que la depuración de ese sentido de la forma con el abandono de todo lo que no le afecte directamente. Prueba de ello es que los dos tipos de pintura finales, el de muchedumbres y de figuras aisladas son dos maneras de eliminar el espacio. En el primero rellenándolo con figuras, y en el segundo suprimiendo todo ambiente alrededor de estas, que aparecen solas sobre el fondo del muro.

Así los valores plásticos se simplifican en uno solo: la forma de bulto. La simplificación no ha empobrecido la pintura de Diego,

pues para compensarla ha concentrado todo el efecto plástico en la forma pura. Véanse las prodigiosas figuras de mujer que decoran el salón de Salubridad, después de mirar en otros lugares su pintura anterior, y sólo así podrá comprenderse cuánto el artista ha acendrado su estilo. Aquí ya no hay ninguna huella de la rigidez cubista. El dibujo, el color y la forma tiene ya una libertad completa. Con el dominio absoluto de su oficio, Diego logra en esas figuras una potencia de expresión plástica que las eleva al plano de las obras maestras. Esas figuras ya no representan esta o aquella mujer particular, sino la mujer símbolo de lo femenino absoluto. La inspiración artística ha sublimado el erotismo del hombre hasta un alto grado de pureza y castidad. Cada figura tiene su nombre simbólico: la salud, la ciencia, la pureza, la templanza, etc. No es la primera vez que Diego usa del simbolismo; pero mientras que en otras obras el simbolismo aparece antes, y la pintura después como la ilustración de aquel, en Salubridad la sola potencia plástica transforma el objeto en un símbolo. La vitalidad de sus formas adquiere tal intensidad y plenitud que su significado rebasa los límites de la pintura.



Rivera, Diego.
Fragmento de un fresco de la Secretaria de Educación, tomado de García Maroto, G., “La obra de Diego Rivera” en *Contemporáneos* nº 1, p. 65.

Prólogo a *Los de Abajo* *

Valery Larbaud

En Europa hemos sabido muy poco de los acontecimientos registrados en México entre el fin de la dictadura de Porfirio Díaz y el establecimiento del régimen actual. Alrededor de 1913 o 1914 los rentistas leían en el *Estado de Títulos al Portador,* bajo el renglón de las Obligaciones de los Ferrocarriles Nacionales de México, la nota *pagos suspendidos* y si solicitaban aclaraciones de sus banqueros estos respondían que había allá una guerra civil y que, además, ya lo decían los periódicos. Pero los diarios europeos están por lo general mal informados sobre las cosas de América y pronto tuvieron que hablar, apenas con mayor exactitud, de otra guerra que de cerca nos tocaba significando, para nosotros, algo más que *pagos suspendidos*: trabajos, proyectos, esperanzas, libertad y vidas en suspenso. Pasó el tiempo: al fin terminó nuestra guerra haciendo sentir sus consecuencias y entonces fue cuando los directores y empleados de los Bancos murmuraron al oído de sus clientes que

* *Contemporáneos*, nº 21, febrero de 1930, pp. 127-143. En el original llevaba la siguiente nota al pie: "Preside la exacta traducción al francés de la novela de Azuela "Los de Abajo" hecha por J. J. Maurin y publicada, recientemente, en París (J. O. Fourcade, París, 1930). *Contemporáneos*, en el próximo número, comentará desde su punto de vista y con la atención que merece la documentada, inteligente visión que de nuestro paisaje literario presenta el distinguido prologuista."

estaba por reanudarse el pago de las obligaciones de los Ferrocarriles Nacionales de México como, en efecto, sucedió. El águila en pie sobre el nopal y en actitud de devorar a la serpiente se convertía en símbolo de paz y prosperidad. En realidad la guerra civil, que trastornara ese gran país durante los años de 1910 a 1916, había sido una revolución política –contra las dictaduras– y social en pro de la intervención de los campesinos en la propiedad rural, continuándola un período de reconstrucción que a pesar de algunos desórdenes locales y una agitada vida política permitió a la nación reorganizarse muy rápidamente. La reanudación del Servicio de la Deuda Exterior en 1922 –cinco años después de la elección de Carranza a la Presidencia que había señalado el término de la revolución– era la prueba palpable del éxito obtenido, desde el punto de vista económico, por los hombres que tuvieron en sus manos la dirección de los negocios.

***

Pero el punto de vista económico no es el más importante. Al mismo tiempo que el dinero, y con anterioridad a él, México se dio a enviarnos prendas más preciosas de su prosperidad en otros dominios. Así fue que recibimos, en ediciones magníficas hechas por el Gobierno mexicano, los inventarios ilustrados de las riquezas artísticas del *País de las 4.000 cúpulas*: la serie prodigiosa de las grandes iglesias de estilo barroco; los álbumes representativos de las reproducciones de un arte popular extremadamente interesante y vigoroso, prolongación de las tradiciones indígenas anteriores a la llegada de los europeos a América; los libros, las revistas de vanguardia: una *Falange* mexicana y *Antena* y *Ulises* y, por último, *Contemporáneos,* publicación a la vez joven de espíritu, substancial, muy bien editada y presentada, digna, en fin, del gran país de donde es, a nuestros ojos, el principal órgano intelectual como *La Revista de Occidente* lo es de España; la pintura moderna, de un carácter tan claramente definido que permite hablar, a nuestros críticos de arte, de una Escuela mexicana y, después, manifiestos

políticos, literarios, filosóficos procedentes no sólo de México sino también de otros grandes centros de la República como indicio de que algunas capitales de los Estados que constituyen la unión oficialmente llamada *Estados Unidos Mexicanos* merecen, realmente, el nombre de Capitales siendo los laboratorios de la cultura y la producción intelectual; en fin todos los testimonios de una gran actividad que actúa con el deseo y afán de innovar en múltiples direcciones, en la historia y la pintura, la pedagogía y el teatro (decoración y *mise en scéne*), la sociología y la poesía lírica que brinda el más destacado contingente.

Tan diversas manifestaciones de lo que se puede llamar el renacimiento de la civilización mexicana, coinciden con el fin de la revolución y el centenario de la Independencia (1916-1921) sin que después hayamos dejado de recibir nuevas pruebas de la existencia de este renacimiento: los mejores espíritus de México encuentran en las realidades que ofrece su país, en su pasado y presente, en sus paisajes y costumbres y en su posición geográfica, los temas de estudio y motivo de su inspiración.

EL tono, la actitud y la atmósfera de las obras producidas indican, claramente, el triunfante autonomismo de la vida intelectual del México de hoy que adquiriendo conciencia de sus fuerzas y libertándose de las influencias europeas dominantes en su período romántico, se vuelve hacia el Pacífico (ver entre otros testimonios de esta orientación el libro *Return Ticket* en el que Salvador Novo cuenta su excursión a las islas Hawai) y el Asia, vigilando atentamente las manifestaciones artísticas y literarias de los países de lengua española de la América y del Brasil, y que si acoge y estudia las producciones de la literatura de vanguardia de los Estados Unidos, Francia y España no las imita pues su *estridentismo* se distingue de los otros ismos europeos y anglo-americanos. En verdad el país es suficientemente rico de cultura para poder vivir de sus propios recursos. Una enseñanza universitaria completa podría –debería ya– aceptar la cátedra de Historia de la Civilización Mexicana, campo apenas suficiente para exponer su desarrollo desde la época precolombina (en cuenta los vestigios que

transportan el pensamiento de los arqueólogos a Egipto) hasta fines del primer siglo de la Independencia a través de los trescientos años de la época colonial cuando México, estrechamente unido por la dominación española a la vida europea, produjo la arquitectura más notable del Nuevo Mundo proporcionando, además, a la literatura de lengua española dos de sus más célebres representantes, Sor Juana Inés de la Cruz y, sobre todo, Juan Ruiz de Alarcón que inspirando a Pierre Corneille, con la fuente principal del *Mentiroso,* establece un lazo ilustre entre la literatura mexicana y la nuestra. Se concibe, pues, que los herederos de tal pasado, los actuales representantes de lo que hay de más elevado y universal en esta civilización hagan oír su voz, con seguridad, en el mundo moderno ya que tiene algo que decir que ellos solos pueden decir.

***

¿Es necesario confesarlo? Éramos pocos en Europa los preparados para escuchar esta voz que, lo advertíamos, tardaba en llegar. Mal informados habíamos podido tomar la larga dictadura de Porfirio Díaz por una era octaviana cuya tranquilidad y prosperidad deberían favorecer el advenimiento de una gran generación de artistas y escritores. Sin embargo para que esto se produjera fue necesaria la revolución de seis años, de los cuales tres fueron de completa anarquía, aunque no podemos decir que sea su fruto esta renovación intelectual de México puesto que las reformas que la revolución ha introducido en la enseñanza no han tenido tiempo de madurar. El movimiento, preparado en los últimos años de Díaz bajo la influencia o la dirección de cuatro maestros: Antonio Caso, Enrique González Martínez, José Vasconcelos y Alfonso Reyes se inicia, en plena revolución, a partir de 1915. ¿Interviene la revolución como fermento en el desarrollo de las ideas o éstas se manifiestan a pesar de la revolución? Es difícil saberlo aún después de haber leído la excelente *Perspectiva de la Literatura Mexicana Actual* del escritor Jaime Torres Bodet (Ediciones de Contemporáneos,

México, 1928), pequeño libro que, sobre todo, es una guía de esta literatura sin pretender analizar las condiciones históricas bajo las cuales se ha producido. Para aclarar el punto esperamos la obra que para la colección *Panoramas de las Literaturas Contemporáneas* (Ediciones S. Kra, París) prepara actualmente Alfonso Reyes.

Por fin encontramos el curioso ejemplo de un arte y de una literatura que se renuevan en medio de circunstancias políticas generalmente consideradas como adversas a todo desarrollo intelectual. Recordemos que no hay nada menos nuevo, menos audaz y fecundo que la literatura de nuestra Revolución.

***

Otro hecho asaz curioso es la ausencia, casi completa, de los acontecimientos y de los recuerdos de la revolución de 1910-1916 en la literatura mexicana de 1915-1929. Los poetas en sus obras –(siento no disponer de espacio para señalar algunos nombres y títulos)– parecen haber sido completamente extraños a esos trastornos: actitud goethiana no exenta de grandeza. Los prosistas que tratan cuestiones morales, sociales, filosóficas, –aún aquellos que han desempeñado un papel importante en los acontecimientos– aparentan cernerse por encima de su historia nacional y parece que los novelistas más distinguidos van a buscar sus temas e inspiración en la historia de las costumbres de la época colonial (la palabra puede ser engañosa, es más justa y mejor *virreynal* para designar el brillante período hispano-europeo de la historia mexicana) o, también, en la vida y costumbres provincianas modernas pero siempre fuera de la revolución.

En cuanto a los poetas y ensayistas de la más reciente generación podrían clasificarse, en los manuales, bajo las cómodas, aproximadas, etiquetas que han inventado nuestros críticos: intimistas, fantasistas, humoristas, *el Yo y el Universo*, la descendencia de Montaigne, la de Stendhal, la de Baudelaire. Para ellos, en una palabra, la revolución pertenece desde ahora a la historia antigua. Se puede imaginar esta explicación: mientras los militares, los

políticos, los partidarios interesados en un cambio de régimen o de personalidades se disputaban la capital federal y el supremo poder; mientras muchos campesinos, a punto de convertirse en bandoleros exasperados por los tiranos locales, se unían a las tropas rebeldes esperando, al triunfo de la revolución, la posesión de las tierras que como esclavos cultivaron durante siglos, la gran mayoría del pueblo mexicano continuaba trabajando. Siempre que las circunstancias lo permitían los industriales volvían a sus fábricas, los empleados a sus oficinas, el comercio *marchaba* más o menos regularmente y, en las regiones adonde los beligerantes no incurrían, la explotación de tierras y minas continuaba. Esto explica, además, el rápido restablecimiento del país al *día siguiente* de la revolución y a despecho de los trastornos que luego agitaron la capital. Los bombardeos intermitentes durante los años de la guerra civil (1913-1915), los combates en las calles, los estados de sitio, no interrumpieron más que momentáneamente la actividad pacífica de ese pueblo enérgico. Los sabios y los intelectuales estudiaban, los poetas cantaban, los literatos fundaban cenáculos y revistas. En Europa una ciudad, una capital lingüística: Barcelona, conoció en los primeros años del siglo una situación semejante, por agitada e incierta, a la de México entre 1910 y 1920 y no se ha visto que la literatura catalana la haya sufrido ni aprovechado directamente en su renacimiento paralelo también, en otros órdenes, a sus trastornos públicos.

***

Sin embargo fuera de los teorizantes, de los utopistas, de los soñadores, algunos profesionales, impulsados solamente sus convicciones, figuraron en la política de oposición y, más tarde, en la revolución de México de una manera completamente desinteresada. Espíritus deseosos del mejoramiento de las condiciones morales y materiales de la vida mexicana anhelaban la extinción de los sistemas dictatoriales, el predominio del elemento civil sobre el militar, la abolición del favoritismo y del caciquismo, el desarrollo

de la instrucción pública y la explotación metódica de los medios y las riquezas del país en beneficio de sus habitantes. En la élite de estos revolucionarios figuraban dos escritores, uno ensayista, Martín Luis Guzmán, y otro, novelista, Mariano Azuela, ambos de su propia experiencia han obtenido un libro; el primero de la serie de episodios *El Águila y la Serpiente* cuya traducción al francés se anuncia próxima y el segundo esta novela: *Los de Abajo*. Gracias a estos escritores la revolución mexicana ha penetrado en la literatura contemporánea de México, pero desde luego es necesario hacer notar que no son ellos los hijos literarios de la revolución puesto que la revolución no interviene por manera alguna en su formación intelectual y estética habiendo los dos escrito y publicado antes que la revolución estallara.

***

D. Mariano Azuela cuenta en la actualidad 56 años y vive en México ejerciendo la profesión de médico en su consultorio abierto en un barrio populoso de la capital en donde habita amplia casa de rústico aspecto con un gran patio interior. Según el periodista norteamericano Carleton Beals que ha prologado la traducción al inglés de *Los de Abajo*, el doctor Azuela lleva una existencia tranquila y apartada prestando, además de su consulta al público, servicios en un hospital de la ciudad "al que ingresó –dice el Sr. Beals– por favorecer a un amigo sustituyéndole en su licencia durante un año sin retribución alguna hasta que, ajeno a toda gestión interesada y personal, la institución le asignó un sueldo de dos pesos diarios".

Nació (1873) en Lagos, Estado de Jalisco, en donde comenzó sus estudios continuándolos en la Preparatoria y Escuela de Medicina de Guadalajara. Interrumpidos más tarde para dedicarse a la explotación de una finca de su propiedad, cercana a su ciudad natal, hasta 1908 obtiene, en Guadalajara, el título de médico volviendo, en seguida, a Lagos a ejercer la profesión. En 1912 se interesa por la política local y en 1913 se alista como médico militar

con las tropas del jefe rebelde Julián Medina probablemente utilizado como modelo del personaje Demetrio Macías. Durante los últimos meses de 1914 y los primeros de 1915 fue Director General de Instrucción Pública en el gobierno establecido por los revolucionarios en el Estado de Jalisco. En 1915 –año negro de la Revolución– vencido su partido tuvo que exiliarse a los Estados Unidos. Fue allí en El Paso (Texas) donde escribió *Los de Abajo* publicando la obra por primera vez en esa ciudad (1916), en folletines de un diario editado por emigrados mexicanos, pasando completamente desapercibida. Volvió a México en 1917 cuando, terminada la revolución, aún podía temer represalias logrando instalarse en la Capital o ejercer su profesión. Así lo han encontrado la gloria y los reporteros americanos. Pero, sin embargo, a sus compatriotas corresponde el honor de haberle descubierto, un poco tardíamente, en 1925 cuando una tercera edición de *Los de Abajo* cayó en manos de algunos jóvenes literatos y críticos de México. Una activa propaganda hicieron alrededor de este libro que cuenta dos ediciones en España y una en los Estados Unidos (1929) traducida al inglés. En la actualidad el Dr. Mariano Azuela es el más célebre de los novelistas mexicanos.

***

EL gran éxito –se podría decir la popularidad– de *Los de Abajo* no debe llevarnos a creer que representa un acierto excepcional dentro de la obra del novelista ya que, por mi parte, no titubeo en decir que prefiero *La Malhora* (México, 1923), penúltimo de los libros publicados por Mariano Azuela. En realidad la obra total de este novelista forma un conjunto ordenado, es *una.* Puede, considerarse, definiéndola, como una serie de narraciones y cuadros de la vida mexicana desde los últimos momentos de la dictadura de Porfirio Díaz hasta hoy. Las dos primeras novelas publicadas, en 1907 (*María Luisa*, Lagos) y en 1908 (*Los Fracasados*, México), son pinturas de la sociedad mexicana en la época de Díaz. *Mala Yerba* (Guadalajara, 1909) se desarrolla en el intervalo que va de

los últimos tiempos de Díaz a la tentativa de Madero; *Andrés Pérez, Maderista* (México, 1911) sucede dentro del breve interregno de Madero. Dos de sus obras publicadas entre 1918 y 1925 acaecen en tiempos de la revolución y en *Los de Abajo* tenemos la revolución vista de cerca, de muy cerca y desde *abajo*, del lado de los campesinos transformados en bandidos y en héroes de la liberación. Con *La Malhora* asistimos a una serie de escenas de la vida de una mujer del bajo pueblo de México. Así en diferentes aspectos, con unidad de tiempo y lugar, tenemos la vida de México durante el primer cuarto del siglo XX. El novelista ha extraído sus temas de la realidad presente a sus ojos y por experiencia conocida por haber tomado parte en ella, pero no se ha impuesto un programa, un plan preconcebido, no ha tratado de describir *la sociedad mexicana durante los 25 primeros años de este siglo* sino que se encuentra con que los ha descrito porque una serie de temas que se proponen a su atención y que, particularmente, hieren su mirada de pintor se desarrollan dentro de la realidad histórica y social contemporánea. Con el mismo desinterés e igual autoridad hubiese podido pintar cualquier realidad presente para él en otra parte, en distinto país. Esto es lo que han hecho todos nuestros grandes novelistas y cuentistas, Stendhal, Mérimée, Balzac y si Flaubert escribió dos grandes obras nutridas de sueños, situados en un pasado lejano, es que esos sueños llegaron a imponérsele como visiones de una claridad tan grande para él como la de la realidad contemporánea.

En Mariano Azuela este desinterés de novelista ha herido y contrariado a algunos críticos que han querido ver en su obra un *pesimismo* casi inhumano. Y es que, en efecto, sus descripciones, sus pinturas, no encajan en ningún sistema reconocido de moral o de filosofía. No *juzga* los actos de sus personajes, no sobreentiende, no indica nunca lo que piensa, ni lo que quiere que pensemos, de las gentes, y de sus acciones, que nos muestra. Todos sus esfuerzos tienden a permitirnos que los veamos tales como aparecen frente a él y, en este afán por hallar la justa expresión de la verdad viviente que aprehende, es donde se encuentra su moral

de artista, suprema virtud no nada más del pintor sino también del novelista puesto que lo mismo puede aplicarse al hombre interior que al hombre exterior o al paisaje.

***

arece que se ha explotado políticamente *Los de Abajo* y que unos y otros –según sean de *derechas* o *izquierdas*– han querido ver tanto una obra antirevolucionaria como una apología de la revolución. El autor ha protestado contra las dos interpretaciones que, además, se destruyen mutuamente, repitiendo muchas veces que su libro no es un *reportazgo* sino una novela. Esta protesta y aclaración que señalo no me parecen necesarias para el discreto lector francés que –¡a Dios gracias!– por el conocimiento que tiene de las obras de nuestros grandes novelistas del siglo XIX está capacitado para distinguir un *reportazgo* de una novela, una fotografía documental de una tela maestra. Y si por acaso nuestra memoria necesita avivarse con ejemplos más próximos a nosotros, y también al arte de Mariano Azuela, releamos algunas escenas de *Bubu de Montparnasse* o de *Marie Donadieu* y leamos, sino lo conocemos ya, el *Cauet* de Iéhl.

***

EL estilo de Mariano Azuela, su manera vigorosa y desnuda, no carece de analogía con el de escritores que nos recuerdan, en sus mejores momentos y más o menos confusamente, la brevedad y la fuerza de Tácito. Bien comprendo que este gran nombre puede parecer aquí fuera de lugar y sin embargo lo sostengo aunque no se trata de hacer comparaciones. Mas, en verdad, existen a través del espacio y del tiempo familias de escritores y Mariano Azuela pertenece a la que cuenta entre sus más altos, inimitables, representantes al historiador latino. Leyendo las escenas de pillaje y asesinato de *Los de Abajo* me he sorprendido a punto de reanimar en mi imaginación los capítulos XXXI- XXXIV del Libro III de las

Historias en donde describe, Tácito, la toma y saqueo de Cremona. El mismo aparente desinterés, la misma claridad impasible en el relato de las atrocidades; solamente que, con Azuela, vemos más cercano el detalle de la acción y alejados los grandes conjuntos, los grandes personajes. Estamos entre *los de abajo*. ¿Pero quién podría asegurar que Demetrio Macías no perdurará en nuestra memoria tan largamente como Antonius Primus?

(Trad. de B. Ortiz de Montellano)

Motivos*

Xavier Villaurrutia

Cuadernos

"Nuevos cuadernos del Plata / anclaron en nuestra mesa…" pudiera ser el principio del Romance de los Cuadernos del Plata que en Buenos Aires dirige Alfonso Reyes.

Uno, dedicado a Ricardo Güiraldes, se quedó, como el autor de *Don Segundo Sombra*, a medio camino. Otro, el de Jorge Luis Borges, llegó con su marcado carácter criollo, partido en dos y abierto al campo arrabalero al mismo tiempo que al campo metafísico. Ahora, otros dos más. Blanco de plata el uno y cerúleo el otro, como conviene respectivamente a las canas de Macedonio Fernández, el blanco primero, y a Don Luis de Góngora el homenaje azul que Ricardo E. Molinari le ofrece.

De la atención que hace algunos años dedicábamos a las revistas argentinas *Proa* y *Martín Fierro* iban quedando, entre las disputas partidaristas, las bromas dirigidas a Leopoldo Lugones y la polémica nacionalista, algunos nombres en el desván de la

* *Contemporáneos*, nº 21, febrero de 1930, pp. 183-186.

memoria. Uno de ellos, Macedonio Fernández. Algunas páginas suyas, publicadas entonces, nos dieron una impresión de juventud atrevida, tan atrevida que parecía divertirse con exceso manejando un juguete que no es precisamente propio de la juventud: el humorismo. Un fondo de buena tradición española destacaba aún más el atrevido juego, la paradoja, la *greguería* vuelta a crear del autor que suponíamos joven. Ahora, el tercer *Cuaderno del Plata* nos trae para avivar nuestra memoria y echar por tierra nuestra hipótesis, junto con varios trabajos de Macedonio Fernández, un retrato inédito. Una cabeza de matemático, canosa y lacia; una mano construida como para que el mentón descanse en ella; unos ojos que parecen mirar hacia adentro. Un retrato, en fin, que nos echa en cara rápidamente la rapidez con que dimos por un hecho la juventud de alma y cuerpo del autor de *Papeles de Reciénvenido*. Porque, a pesar del retrato, Macedonio Fernández sigue siendo un joven; y me atrevo a decir que más joven aún de lo que pensábamos antes de conocer su rostro físico, porque se trata ¿de una conservación de la juventud?, ¿de una prolongación de la juventud?, ¿de una adquisición de la juventud? No sé, no sé, pero hay en todo esto algo que sabe, que huele a diabólico pacto.

"No se olvide; soy el único literato existente de quien se puede ser el primer lector" –dice en uno de sus papeles autobiográficos este reciénvenido (¿Parvenu? Advenedizo) con la habitual hipérbole del humorista que lo es al grado de gozar volviendo al filo de su arma e hiriéndose en el pecho. Porque Macedonio Fernández es humorista y luego satírico. Humorista de la familia de Mark Twain; satírico de la familia de Quevedo. Pero esto que se ve claramente no nos permite que sólo nosotros lo veamos y lo digamos; lo dice él mismo, adelantándose a decirnos lo que "estábamos pensando", para quitarnos la única oportunidad y destrozar el brote de nuestra opinión y como diciéndonos: No habéis visto que eso mismo lo he dicho ya. Y que además no tiene importancia.

El autor de estos papeles de circunstancia, de estas cartas y colaboraciones y brindis inesperados e inclasificables, encontrará

seguramente un bálsamo en su escritura. Y con el bálsamo la juventud. Pero esta misma viveza extemporánea despierta un sabor amargo de juventud verdadera en la boca de quienes ya no se explican a este “raro” de la literatura argentina.

***

El cuarto cuaderno tiene, a cambio del horrible título del tercero, uno precioso, plástico y sencillo: *El pez y la manzana*. El autor de esta fábula en verso dedicada a Don Luis de Góngora y Argote es el joven poeta Ricardo E. Molinari.

Un eco, un alcance, a los diversos homenajes que mereció el Apolo andaluz con motivo de su ayer reciente centenario. Pienso que no hay poeta nuevo de habla castellana que no haya dedicado entonces al cordobés magnífico el tiempo de un comentario, de un pensamiento, de una línea rítmica. Pero los homenajes poéticos que además de servir pretendían durar, no siempre realizaron su intento. Algunos pasaron a descubrirse simples imitaciones más o menos conscientes. En México, el único grupo que conocía entonces a Góngora en su riqueza y complejidad escribió a manera de juego sonetos gongorinos. El ejercicio no pasó a la imprenta, como no debieron pasar otros de los muchos concebidos entonces…

El homenaje de Ricardo E. Molinari es de los buenos. Un léxico escogido, un lápiz discreto en el que, acaso voluntariamente, faltan los contrastes coloridos que tanto agradarían a Góngora, y una sensibilidad sometida a una poética que nada tiene que ver con la sensibilidad actual, hacen de *El pez y la manzana* un bodegón delicado al que se unen deliciosamente los dibujos de Norah Borges.

Literatura de la revolución y literatura revolucionaria*

Bernardo Ortiz de Montellano

RECIENTEMENTE se han publicado las traducciones al inglés y al francés de nuestra novela de *guerra*, *Los de Abajo* de Mariano Azuela, que vertida a lenguas extranjeras inicia el camino del éxito universal. En inglés *The Under Dogs*, editada con la perfección material que acostumbran los norteamericanos, la ilustra José Clemente Orozco, pintor, como Azuela, de la revolución mexicana; hizo la traducción nuestro colaborador Enrique Mungía Jr., dueño de la cultura de ambos idiomas y un turista literario, Mr. Carleton Beals, escribió el prólogo. Con mayor fortuna en Francia –nos referimos nada más al prologuista–, la obra de Azuela presta a Valery Larbaud la oportunidad de estudiar, con la profunda mirada, comprensiva y atenta, del crítico versado en lo que estudia, el nuevo ambiente de la producción artística mexicana acertando en puntos de actualidad, todavía nebulosos para algunos, como el de la discutida calidad revolucionaria de la nueva literatura mexicana alejada de los hechos y recuerdos de la revolución que *Los de Abajo* reflejan con desinteresada fidelidad, carácter que aprovecha el distinguido autor de *Fermina Márquez* para situar, con justicia, la obra de Azuela dentro del mejor panorama de la novela en el siglo XIX. *Ceux d´en*

* *Contemporáneos*, nº 23, abril de 1930, pp. 77-81.

bas traducida al francés con respetuosa exactitud por M. J. y J. Maurín alcanza ya la décima edición –alrededor de diez mil ejemplares vendidos–, éxito que corresponde por partes iguales al autor de *Los de Abajo* y al lector francés tan ávido como bien preparado.

En Francia los literatos, siempre atentos al movimiento universal de la cultura y al desarrollo de la sensibilidad artística del mundo, han logrado, perfeccionando el arte impersonal y difícil de la traducción, llevar a sus lectores los mejores frutos –a menudo los más tiernos– de la inquietud y el pensamiento de Asia y Europa. Ahora vuelven los ojos al nuevo Continente y atentos al crecimiento de la producción americana traducen a Waldo Frank (*Notre Amerique,* trad. de Hélen Boussinesq. N. R. F. *City Block*, trad. de Pierre Sayn *et* A. Cuisenier. N. R. F. 1929. *Jour de Féte*, trad. de A. Cuisenier. N. R. F. 1930), a Mariano Azuela, a Martín Luis Guzmán (*El Águila y la Serpiente*); a Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*), y, además, para acentuar el conjunto relativo al idioma, continúan la versión de los clásicos españoles (*Quevedo*, estudio de Rene Bouvier, trad. de M. Jean Camp, París chez Honoré Champion 5 Quai Malaquaiar) completando tan nutrida información con la revista panorámica de las literaturas de lengua española que ha emprendido la editorial Kra. (*Panorama de la literatura española* por Jean Cassou. *Panorama de la literatura mexicana* por Alfonso Reyes, próxima a aparecer).

Sabemos que *Los de Abajo* y *El Águila y la Serpiente* –aquélla más íntegramente artística– son, hasta ahora, las obras mejores de nuestra literatura de la revolución por sus cualidades específicas que otros escritores afectos a los mismo temas no han logrado alcanzar, pero la curiosidad que despiertan en el extranjero ¿se debe, en buena parte, a la interpretación que ofrecen de la vida mexicana revolucionaria que los diarios de todo el mundo se han encargado de propagar?[1] En la actualidad la escasa *literatura mexicana con tema revolucionario* –lo que es distinto a *la literatura actual, revolucionaria,* de México– tiene

1 De las obras de Azuela preferimos, como Valery Larboud, *La Malhora*, artística interpretación de ambiente mexicano sin truculencias revolucionarias y, sin duda, la obra maestra, hasta hoy, del novelista. ¿Por qué no se eligió para la traducción esta obra? (Nota al pie original)

mayor significación para el público extranjero que para el progreso de la cultura y el desenvolvimiento artístico tradicional en nuestro país, porque como en sueltas *Notas de Conversación* decíamos (CONTEMPORÁNEOS, número18) "el arte es revolucionario por sí y en sí mismo. El tema cristiano no define la calidad artística de los pintores del Renacimiento".

El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes. Valery Larbaud lo advierte con aguda percepción en el estudio preliminar de la traducción francesa de *Los de Abajo* cuando, refiriéndose al renacimiento de la civilización mexicana realizado dentro de los márgenes temporales de la revolución, anota que "el tono, la *actitud* y la *atmósfera* de las obras producidas indican, claramente, el triunfante autonomismo de la vida intelectual del México de hoy".

Lo que logró hacer la revolución mexicana con la nueva generación de escritores, puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar *sin retrasarse con la cultura del mundo*. La realidad profunda, oculta hasta entonces, prestó a aquellos adolescentes la experiencia necesaria para madurar con rapidez haciéndoles ver con sus propios ojos el mundo que les rodeaba, sin influencias extrañas pero con la información necesaria a sus espíritus conscientes. En vez de entregarse a la realidad inmediata, a la carne de la revolución, a los hechos pasajeros que podrían haber sido temas más o menos vivos y vividos, prefirieron darse al espíritu nuevo de su país, a la entrañable búsqueda de formas tradicionales y profundas, concentradas en su propio ser. Esfuerzo equivalente a la identificación del carácter nacional que intenta el país con la revolución procurando, también, encontrarse y conocerse a sí mismo.

¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?*

Jorge Cuesta

No sé si una generación es, entre un grupo de hombres, una sola coincidencia de edad, no sé si es acaso también una coincidencia del destino. Se habla de una generación de vanguardia. Se alude así, directamente, a un grupo de escritores que en este momento van a cumplir, cumplen o acaban de cumplir treinta años. Se dice que esta generación está en crisis. José Gorostiza, que pertenece a ella, está muy enojado consigo mismo. Se anuncia, no sólo para sí un cambio de destino literario, se desea para sí una soledad que, no obstante, le niegan inmediatamente las ideas que manifiesta, que son las de la mayoría. Acaso tenga presente esta reconocida verdad: que entre la multitud se permanece solo. Cualquiera que sea el propósito de Gorostiza, me parece conveniente insistir en este tema, bien para ratificar lo que él dice, bien para ampliarlo únicamente.

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes,

* *El Universal Ilustrado*, abril 14 de 1932, p. 14

aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. Esta decidió el carácter de este grupo de escritores, entre quienes se señalan Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellanos, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.

Esta actitud no provoca una producción exuberante; no vale, es injusto medirla, por el volumen de su fruto; vale por la actitud misma. Pero esta actitud es lo que comienza a despreciarse, a juzgar por lo que ahora insinúa Gorostiza, quien ataca precisamente aquello en lo que esta actitud se reconoce: dice que estos escritores, faltos de originalidad, se han copiado unos a los otros. En esto, efectivamente, los reconozco: en que están pendientes de sí mismos; de la obra del otro, quiero decir, del juicio crítico del otro. En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría. El idólatra obedece directamente a su ídolo; no le pregunta al vecino los términos de su oración. El esclavo oye una vez la voz del amo y la sigue, y a lo que menos atiende es a la conducta de su igual; sabe que esto le acarrearía una paliza. La actitud de esta generación, hay que decirlo y entenderlo, es una actitud de pobreza. Y la prefieren a robarle a otra generación, pasada o futura.

Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien crea un programa para que lo siga. Los *revolucionarios* roban a la revolución. Los *nacionalistas*, a la nación le roban. Los *modernistas,* roban a la época. Los *exotistas*, los mexicanistas, entre ellos, son ladrones de lo pintoresco. Es tan

exótica la poesía de Tablada como la poesía mexicana de Ramón López Velarde, este gran poeta confundido. Una gran injusticia con López Velarde, en sus magníficos poemas, se comete al preferir su poesía mexicanista. López Velarde en sus magníficos poemas no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da. Con Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Ricardo Arenales, él es quien mantiene esta tradición de honradez que ahora, por primera vez en las letras mexicanas, ha dejado de ser individual y rara para convertirse en la actitud de un grupo. Es la única tradición universal que puede valer para quien la recibe, sin que le quite nada a éste, y sin que le dé más de lo que naturalmente tiene. Qué fortuna que se hiciera una tradición mexicana como ya lo es la francesa, por ejemplo.

Pero hay quienes lo están impidiendo. Hay quienes tratan de substituirla por no sé qué infeliz esclavitud a no sé qué realidad mexicana, qué realidad revolucionaria o qué realidad moderna. La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, como Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.

Es una perfidia buscar en esta generación una actitud que valga para las que la siguen. Esta generación no la buscó en las anteriores; la buscó en ella misma. Aun suponiendo que en este momento, cuando todavía no se madura, se suspendiera su obra, y aun suponiendo que su obra reducida se perdiera, que pasara, su actitud no deja de valer, puesto que consiste en no tener mas actitud que la propia. Esta actitud es la única que hace valer la actitud y la obra de los otros; es una actitud crítica. Hacer valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier

realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son en cambio, puras formas de la misantropía.

Esta actitud también, espontáneamente, no admite, no tolera a los autores originales, dueños de una manera, de una doctrina, de un temperamento. Les respeta su propiedad y se las deja. Quédese Amado Nervo con sus personales angustias; quédese Ramón López Velarde con su provincia; quédese José Gorostiza con sus opiniones íntimas. Por mi parte, no se las disputo por la sencilla razón de que lo personal pertenece al hombre, a la nación, a la época que constituye la persona de la que lo personal emana. La urbanidad es el dominio de lo impersonal y el respeto de la propiedad de cada quien. También la cultura, desde el punto de vista de la urbanidad artística, hay que decir que nunca hubo en México una generación más cortés que esta última; más conforme con su propio destino; menos impaciente por trasgredirse el dominio de las que la antecedieron y de las que la sucederán; con su mayor sentido social.

La literatura y el nacionalismo*

Jorge Cuesta

¿Existe una crisis en la literatura mexicana de vanguardia? Esta pregunta necia ha provocado, aparte de los más o menos irreflexivos síes o noes que sorprendieron al periodista, autor de la pregunta a los escritores que lo sorprendieron de prisa, observaciones más meditadas o menos circunstanciales que merecen que se las considere con detenimiento. Una se refiere a la literatura de vanguardia y al vanguardismo; otras, a la literatura mexicana y al nacionalismo. De estas últimas me ocupo.

Samuel Ramos y José Gorostiza, dos escritores jóvenes, han propuesto "una vuelta a lo mexicano", en cuyos riesgos ya no ha reparado el señor Emilio Abreu Gómez, en el momento en que Ramos y Gorostiza comienzan a desconfiar de ella quizá. El hecho de que su idea se convierta, casi sin alteración, en idea de Abreu Gómez, ya debe de merecer la desconfianza de ellos. Pues en esto consiste su riesgo, en que en esto viene a parar. El señor Emilio Abreu Gómez la hace servir de escudo a la mediocridad y a la incultura. ¿Qué será en manos de quien la tome después? ¿Pero qué ha sido en manos de quienes la tomaron antes? Esta idea no es nueva, ciertamente,

* "El magazine para todos", suplemento de *El Universal*, 22 de mayo de 1932, p. 3.

mexicana, tampoco; ya demasiado estupidez se ha amparado con ella. Su antigüedad nacional remonta al descubrimiento de América; fueron los primeros emigrantes quienes la trajeron consigo, en busca de un mundo menos exigente para ellos. "La vuelta a lo mexicano" no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo, se ofrece como nacionalismo, aunque solo entiende como tal el empequeñecimiento de la nacionalidad. Su sentir íntimo puede expresarse así: lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra.

Es la oportunidad para valer, de lo que tiene cada quien, de lo que no vale nada. Es la oportunidad de la literatura mexicana.

Que valga lo suyo, que valga lo que todos tienen, que valga no que no vale, es lo que exigen los que se encuentran desposeídos de la tradición. Gracias a la inversión de conceptos propios de todas las formas de resentimiento, es a la traición a la que señalan como desamparada y desposeída, como inválida. Claman porque haya vestales que vigilen la ininterrupción de su fuego como si todavía pudiera ser tradición la llama estéril que entrega su vigilancia a los veladores de después. Es la tradición quien vela y quien prescinde de los que usurpan su conciencia. Para durar, para ser, se vale de quienes menos la previenen, de quien menos la falsifica. ¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Stendhal, a un Baudelaire, a un Dostoievski, a un Conrad, pedir a la tradición le fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla? La tradición no se preserva sino vive. Ellos fueron los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esa servidumbre de fanáticos. Quien está más abandonado por la tradición, más abandonado por ella, luego supone que la tradición depende de algo como la concurrencia de fieles a su templo; luego predica a los hombres que cumplan con el penoso deber de auxiliarla, de retenerla; luego dice, como el señor Abreu Gómez: "los discípulos no se seducen, se merecen". La tradición es

una seducción, no un mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso no necesita, para durar, para ser tradición, de las amargas tareas que se imponen los insensibles a su seducción, a su valor.

Hay dos clases de románticos, dos clases de inconformes: unos, que declaran muerta a la tradición y que encuentran su libertad con ello; otros, que la declaran también muerta o en peligro de muerte y que pretenden resucitarla, conservarla. La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie. Pero no es así para estos inconformes, entre los cuales no existe real diferencia: es el mismo filisteísmo el que ambos alimentan, así se dividen en protestantes y ortodoxos. En América encontraron el objeto más adecuado para vaciar su pasión en él. Léanse las primeras relaciones de los primeros colonizadores americanos, protestantes o jesuitas. Para liberarse de la tradición o para salvarla, América les parece el lugar ideal, mundo plástico y virgen. El americanismo se convierte en resentimiento contra los valores europeos tradicionales. Actualmente, la escuela verdaderamente protestante de estos rebeldes es la que merece el nombre estricto de americanismo, y la representa un escritor como Waldo Frank. La escuela propiamente ortodoxa, tradicionalista, es la que ha sido capaz de dividirse en tantas ramas como naciones se crearon en el continente; aquí, mexicanista, allá guatemaltequista, paraguayista, argentinista. Lo que las dos tendencias persiguen es romper sus amarras con Europa, con la tradición, a la que dan por muerta o por solo viviente en la memoria que la conserva; a las veces la dan también por encadenada a ella misma, gracias a supuestas razones biológicas que les permiten proponer: Europa, para Europa. Quieren solo librarse en la medida en que los empequeñece, dar valor a la miseria que poseen, no verse desposeído de lo que vale.

Digo Europa, porque Europa llaman a esta tradición que rehúyen con el fin de imaginar la que pueden llamar también México o América. Europeo debían llamar, sí, y europeísta, a su mexicanismo, a su americanismo, para expresarse sin falsedad. Pero de allí es donde parte su nacionalidad, su originalidad: de su estrechez de miras. No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza,

sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Imaginad a La Bruyére, a Pascal, dedicados a interpretar al *francés*; al hombre que veían en el francés y no a la excepción del hombre. Pero mexicanos como el Señor Emilio Abreu Gómez sólo se confundirán a descubrir que, en cuanto al conocimiento del mexicano, es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que de cualquier novelista nacional característico; solo se confundirán de encontrar un hombre en el mexicano y no una lamentable excepción del hombre. Pues esto les entorpece su tradición nacional, su medida doméstica; les prohíbe hacer reproches como éste: "La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún trazado o esbozado de nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia"; les prohíbe sustituir los mandatos de la especie con los dictados de la angustia y el dolor del señor Abreu Gómez. (Por otra parte, también les prohíbe ignorar las materias en las que se pronuncia con la autoridad que desean; pero no con la que consiguen, diciendo, por ejemplo, de un árbol: "como trasplanto, solo produce frutos entecos, picados, sin semilla", cuando deberían saber que es principio elemental de arboricultura el trasplanto, para obtener más frutos y más vigorosos.)

La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que parece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que solo la afirma su libertad, su superfluidad, su independencia de cualquier protección, ¿cómo podría protegerla el nacionalismo que no es sino la exaltación de lo particular, de lo característico? El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona, es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico, para los mexicanos, y Stendhal, para los franceses. Pero hágase una tiranía de este principio: solo se naturalizarán los franceses, los mexicanos más dignos,

esos que quieren para México, no lo mexicano, sino lo mejor. Por lo que a mí me toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más. Me atrevo a advertirlo porque, por fortuna, son muchos más los mexicanos que, no sintiendo como el señor Abreu Gómez, son incapaces de decir: "no son grandes (nuestros artistas)… porque son diestros en el manejo de sus artes, sino porque han sabido resabar sobre las formas, sobre los aspectos, el espíritu nuevo de México, el ansia de nuestra sensibilidad". He aquí expresado (lastimosamente, como se lo merece) el derecho que se conceden los mediocres a someter al artista a que satisfaga el ansia de su pequeñez, la cual, con el fin de dignificarse y justificarse, se ofrece como un ansia colectiva, como "el ansia de nuestra…" Pero muchos hombres pequeños nunca sumarán un gran hombre. Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro. Cuánto vale para los más incapaces es sin duda lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que no será tradición.

Nota: Las citas entre comillas son del artículo publicado por el señor Emilio Abreu Gómez, en *El Ilustrado*, de 28 de abril de 1832, con el título "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?".



QUINCENAL

Año I. Núm. I. La Habana, Marzo 15 de 1927

30 CTS.



SUMARIO:

APARTADO 2228
La Habana

revista de avance

La Habana, marzo de 1927 - septiembre de 1930.
Revista quincenal, y a partir del número 18, mensual. 50 números.
Directores: Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y Alejo Carpentier, quien se retira a partir del número 2. Pasa a ocupar su lugar José Zacarías Tallet, que estuvo en la dirección hasta el número 26. A partir del número 27, los editores fueron cuatro.
A partir del número 11, Félix Lizaso reemplaza en la dirección a Martín Casanovas, expulsado de Cuba por el llamado "proceso comunista".

Veinticinco años de república*

Cúmplese en este mes un cuarto de siglo desde que vieron los cubanos la cristalización de su máximo ideal político. ¿Qué hemos hecho en estos veinticinco años de cruento aprendizaje cívico? Visto en nuestra externidad, el avance ha sido considerable. Podría, en algunos sectores, tenerse por gigantesco. La cercanía y la íntima conexión con un pueblo que vive días de fuerte juventud han producido la transformación material de nuestra vida, incorporándonos a la corriente de sus increíbles improvisaciones. Nuestro progreso espiritual e ideológico no ha corrido parejo a esta transformación, importante, pero superficial. A corruptelas coloniales hemos añadido lacras de nuevo cuño; a errores pasados, nuevos errores. Empeñados nuestros políticos en una pugna de bajísimo nivel: –obtener la posición ventajosa y sostenerse en ella– todo avance político de amplia perspectiva y, por ende, de seria y trabajosa elaboración, se ha estrellado en la impreparación de legisladores y ejecutores.

En lo que toca a nuestra vida intelectual, y dentro de ella, al esfuerzo puro, la liquidación de este cuarto de siglo no resulta lisonjera. Los que regresaron de la guerra libertadora en edad de

---

* *1927*, nº 5, 15 de mayo.

producir obra durable –desentendida del interés pequeño del momento– habían perdido ya, entre los azares del campamento y las estrecheces de la emigración, los años más preciosos para la formación superior. Los que arribaban entonces a la hombría, aturdidos con el éxito separatista e ilusionados con las posibilidades públicas en el Estado que nacía, faltos de ejemplos y enseñanzas magistrales, cambiaron la difícil pero durable gloria del intelectual por el aplauso versátil de la plaza pública. Se hizo entonces obra de arte de baja calidad, si se exceptúa algún que otro esfuerzo redentor. La condición de poeta y de orador, de crítico y de periodista sirvió para obtener cargos bien retribuidos tanto como para satisfacer mundanas vanidades. La originalidad y altura de la labor no importaban. Se hacían versos y se pintaba, no para complacerse en la obra misma y superarse en ella, sino para ser académico primero y senador después. "Durante cinco lustros hemos hecho literatura como hemos sembrado caña o hecho política: para comer, para medrar, para vivir" –ha dicho en estos días, pluma tan purgada de apasionamientos como la de Ramiro Guerra. En medio transido de estos bastardos móviles, se han malogrado facultades genuinas y muy afinadas sensibilidades. Han sido estos veinticinco años de República, para el artista pleno –siempre hubo algún depositario del fuego sagrado– vía durísima y espantable.

¿Se han manifestado en los últimos tiempos síntomas que marquen una renovación en el "modo" de nuestra producción intelectual? La misma pluma ilustre de que hemos hecho mención, al referirse a un gesto, ya casi histórico: "la protesta de los trece", dice: "la protesta de los 'trece' justa o injusta individualmente, eso no hace el caso, reveló la existencia de una nueva juventud con el entusiasmo y el brío indispensables para lanzarse, resueltamente, a fijar una nueva escala de valores morales en la República. En aquel gesto puede decirse que cuajó el ideal más alto de la Revolución: libertad para pensar, para ser, para afirmar la personalidad. Hasta entonces habíamos dispuesto, en nuestros juicios, de una escala de valores pseudo-colonial, a base de convencionalismo, de respeto, de cobardía frente a lo insincero y lo falso; a partir de aquel

momento tuvimos otra medida, llena de audacia y de juvenil insolencia y, al mismo tiempo, de elevada rectitud moral. Después de aquella tarde nadie se sintió seguro en la posesión de una reputación ilegítima. Cada hombre debía ser capaz de resistir los recios martillazos de una verdad".

Cuatro de los cinco editores de *1927* fueron protestantes en la memorable tarde de marzo de 1923. En esta revista –que también es una protesta– acendran su esperanza porque el segundo cuarto de siglo que comenzará a vivir ahora la República sea, en lo intelectual, sinceridad y fuerza; hondo cubanismo y universal comprensión.

La afirmación minorista*

Un incidente polémico, con motivo de cierto libro cubano reciente, ha dado feliz coyuntura al Grupo Minorista de La Habana para demostrar su inquebrantada cohesión y para formular públicamente su programa de militancia juvenil. La considerable latitud de esa "Declaración", publicada en casi todos los diarios habaneros, nos veda reproducirla íntegramente en nuestras páginas. Sólo transcribiremos, pues, la relación que en ella aparece de los propósitos cardinales en la ejecutoria del Grupo Minorista:

- "Colectiva o individualmente –dice el manifiesto–, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:
- Por la revisión de los valores falsos y gastados.
- Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
- Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas.
- Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

* *1927*, nº 5, 15 de mayo.

- Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.
- Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba.
- Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.
- En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba.
- Por la cordialidad y la unión latinoamericana."

Figurando entre los suscriptores de esa "Declaración" los cinco editores de *1927*, no necesitamos decir que nos hallamos plenamente solidarizados, en nuestro pensamiento y actuación personales, con ese vitalísimo programa. El hecho de que esta revista, como tal, no aspire sino a realizar los extremos culturales del mismo, débese –como ya tenemos declarado– a un imperativo de especialización y no a una parcialidad de convicciones.

El minorismo y nosotros*

Esto ha sido en Cuba –en La Habana sobre todo– durante los últimos cuatro años, una actitud, un estado de conciencia innegables e inequívocos, destacando hasta dónde le ha sido posible en la vida cubana y ante la mirada extranjera, un denominador común juvenil de sensibilidad alerta, de inquietud e ideología renovadoras. Difirió del Modernismo, con el que Boti lo vincula como una reacción, en cuanto aquel solo representó, en su tiempo, un fenómeno disperso, de índole exclusivamente literaria, mientras que el Minorismo ha tenido más amplios y solidarios alcances. Latente en veces, más activo o explícito otras, ha sido y sigue siendo un movimiento de opinión militante, perfilado con toda la precisión de que son susceptibles tales movimientos, en la evolución de nuestra cultura. Sus manifestaciones cenaculares no deben oscurecer su más honda significación histórica. Dentro del Minorismo, al cual pertenecen sus editores, *1927* representa un sector de avanzada, peculiar, independiente y nada remiso a la discrepancia si esta fuere necesaria, pero acorde con lo fundamental de aquel movimiento, que es su valeroso izquierdismo espiritual.

---

* *1927*, nº 7, 15 de junio.

Martín Casanovas*

Ya en prensa esta edición, demorada por causas ajenas a nuestra voluntad, nos enteramos de que, por estimársele relacionado con una presunta conspiración comunista en Cuba, ha sido preso y procesado judicialmente Martín Casanovas, uno de los cinco editores de *1927*. Consideramos prematuro negar o afirmar desde luego la existencia del complot y la participación de Martín Casanovas en el mismo, así como la de otros intelectuales cubanos contra los cuales se ha procedido. Por lo que hace a esta Revista, nos importa declarar, esta vez más especialmente, que *1927,* aunque carente de filiación doctrinal, admite y estimula el libre examen de ideología y de sensibilidad francamente izquierdista. No en balde declararon sus editores, al iniciar esta publicación, que *1927* venía a recoger las varias palpitaciones del pensamiento y de la emoción contemporáneos. Nada tenemos que añadir por hoy acerca de los sucesos que motivan esta nota.

---

* *1927*, nº 8, 30 de junio.

Mariátegui, *Amauta* *

Noticias muy escuetas, llegadas directamente de Lima, nos informan del encarcelamiento del admirable escritor peruano José Carlos Mariátegui, de la supresión de la revista *Amauta*, que Mariátegui dirige y de la clausura de los talleres en que esa revista se editaba. Ni que decir tiene que esas drásticas medidas obedecen a una orden común dictada por el presidente Leguía. Tampoco es necesario señalar los pretextos de esa represión. José Carlos Mariátegui es el líder inmaculado, austero, abnegado, de la juventud peruana que desde hace algún tiempo viene abonando doctrinalmente la conciencia pública del Perú con nueva ideología política, social y económica. No se nos oculta el linaje radical de esas tendencias, ni el derecho que los gobiernos burgueses como el de Leguía tienen de precaverse contra ellas. Pero es triste tener que decir todavía, en pleno siglo XX, que las ideas solo se combaten lícitamente con las ideas. Atinada o equivocadamente, Mariátegui y sus amigos aspiran al mayor prestigio, engrandecimiento y bienestar de la patria peruana. La valerosa revista *Amauta* traducía con fervor nobilísimo y serena claridad esos honrados anhelos. *1927* hace constar su más enfática protesta contra aquellos actos del dictador peruano y les envía su mensaje de simpatía a la revista limeña y a su valeroso inspirador.

---

* *1927*, nº 8, 30 de junio.

El Sexto Congreso Panamericano*

El panamericanismo se apresta a celebrar en La Habana su sexta representación

Si el espectáculo resultase entretenido podríamos congratularnos de su verificación en nuestra San Cristóbal, como un aliciente más de la temporada invernal. Pero, las representaciones del panamericanismo suelen ser aburridas. Tienen esa desventaja en relación con las del hispano, ibero y latinoamericanismo, de cuya comicidad molieresca tenemos buen conocimiento por estas repúblicas.

No podemos, sin embargo, dejar que empiece la comedia sin acotar sus implicaciones dramáticas. Veinte naciones de tronco ibérico y de ideales autóctonos, testificadoras y protestantes del imperialismo yanqui, concurriendo voluntariamente a hacer viable un juego escénico cuyo éxito solo puede halagar al poderoso *manager* del Norte.

Daríamos por no escrito lo escrito si la América hispanoparlante fuera con dignidad a ese acto. Si cada nación fuera como protagonista de su propio drama, no como miembro innominado de la comparsería. Si el movimiento escénico no se realizase desde los telares del Norte por bramantes tan burdos que todo el mundo ve. Si la trama no estuviera ya planeada por un director de escena autodesignado. En fin, si se llevasen palabras de verdad al seno de

---

* *1928*, nº 18, 15 de enero.

la Sexta Conferencia y de ellas se derivasen soluciones concretas de los problemas americanos o una afirmación honrada y valiente de la conciencia iberoamericana.

Pero tenemos antecedentes de poco fiar. La labor de los congresos panamericanos es, en su mayor parte, "made in USA" Norteamérica impone, no propone los temas. Y el coro de repúblicas acata si no expresamente al menos con su abstención y su silencio tácito. En estos momentos está comentando la prensa de habla española el papel hegemónico que quiere Norteamérica desempeñar en la Sexta Conferencia. Sobre tres postulados apriorísticos e inconmovibles desea la nación de Coolidge que se afinquen los debates: intangibilidad de la doctrina de Monroe –semilla del imperialismo–, supervisión militar –norteamericana, desde luego– en la zona del Canal de Panamá y oposición a toda liga continental. Además –afirma la delegación yanqui– se tratarán cuestiones económicas y ensayos pacificadores, en un plano de tenue amiganza. La treta es inocente: se pretende esquivar a todo trance cualquier tema que ponga en descubierto la política yanqui ante los ojos del mundo. Es claro que, de acceder, las veinte naciones iberoamericanas a estas peticiones de principio, huelga todo congreso. Preciso es decirlo en voz alta, con la cortesía que personalmente nos merecen los delegados cubanos y los extranjeros que ya van llegando; pero también con la máscula energía que las cuestiones americanas demandan. Mientras a los cónclaves panamericanos no se lleven con ánimo de discusión abierta, generosa y valiente los problemas vitales surgidos en las relaciones del Norte con el Sur, tales como la independencia de Puerto Rico, la Enmienda Platt, el pretendido derecho de intervención armada, la interpretación imperialista de la doctrina Monroe, la cuestión del Canal, la cuestión de Nicaragua, etc., el panamericanismo continuará siendo lo que hasta ahora ha sido: tema abundante para discursos diplomáticos y artículos de fondo.

Vanguardismo*

Jorge Mañach

I

Parece que ya va siendo pertinente afilar la palabra "vanguardia" con ese ISMO de militancia. Porque, elementalmente considerado, todo ISMO es como una proa en que se juntan, fortalecen y afinan las cuadernas de un velero social. Indica, por lo pronto, la profesionalización, la corporización militante de una actitud que, habiendo sido en su comienzo vaga y dispersa, ha logrado alistar muchedumbre de secuaces apasionados y determinar un amplio estado de conciencia. ISMO vale tanto como decir éxito de una acción o, por lo menos, de un llamamiento. Es el gallardete que se le pone a un intento doctrinal; es lo que da, a ciertas concepciones históricas, dejo de clarín. Protestantes o románticos, por ejemplo, no fueron nada en tanto no lograron formar Protestantismo o Romanticismo, categorías. Ya lo de vanguardia a secas pertenece a un *trívium* dejado atrás. El vocablo, con ser tan metafóricamente expresivo, señala una época de proposiciones, de tanteos, de entusiasmos apostólicos y aislados. Pero ya aquella actitud petulante

* *1927*, 15 de abril.

de innovación, aquel gesto desabrido hacia todo lo aquiescente, lo estático, lo prestigioso de tiempo, aquella furia de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, han formado escuela. Terminó la prédica de los manifiestos. La cruzada es hoy de milicia no digamos organizada, pero sí copiosa y resuelta, con sus campamentos y sus juntas de oficialidad.

Ahora bien: cuando esto sucede, cuando las actitudes individuales de excepción se convierten en avances gregarios de minoría, ya no es posible tolerar más la vaguedad inicial de doctrina. Vaguedad: es decir, puras negaciones o simples sugerencias positivas. El ISMO es un compromiso múltiple que exige su credo diáfano: una responsabilidad a la cual le urge precisar sus condiciones.

Se me dirá que no es posible que se forme legión en torno de una incertidumbre. Pero, sobre que la historia nos tiene harto demostrado lo contrario, basta recordar la calidad ingenua y confiada de los entusiasmos del grupo. El individuo aislado es exigente de concreciones; en compañía no lo es, porque siempre presume que su camarada ve claro lo que a él se le figura borroso. Esta confianza, este vago sentido de complementación es lo que hace tan peligrosas a las multitudes, capaces siempre de ensoberbecerse y airarse por un mito que sus componentes, uno a uno, no sabrían sustentar. Más que las concepciones claras, más que las netas convicciones, han contagiado siempre su lirismo las meras actitudes de reacción o de discrepancia, por cuanto ellas tienen de redentor de la rutina, es decir, de mera innovación. La simple novedad es, para muchos espíritus sensibles, una entelequia. De aquí que resulte de veras habitual que todo movimiento renovador, como los sistemas astrales, comience por una nebulosa.

Pero a la postre, repito, nutrido el movimiento, por lo mismo que gana su extensión cosmopolita lo que pierde en contactos y en sugestiones personales de confianza, se impone la urgencia de definirlo, de formular su teoría.

Ya he apuntado que decir "la innovación", la novedad, así sin más, equivale a posponer el problema con un vocablo. Porque en seguida cabe preguntar: ¿Y qué tipo de novedad es esta? ¿Novedad

absoluta, relativa? ¿Novedad de esencia o de formas? ¿Qué cosa es, en fin de cuentas, lo nuevo? ¿Qué busca, qué se propone esta muchachada del día que hace pinturas vulgarmente tenidas por "feas", música ingrata a tantos oídos, literatura ininteligible para muchos espíritus?

Contra la pretensión de los jóvenes que clamamos por un arte nuevo, se opondrá siempre, con ademán poderosamente escéptico y peligrosa fuerza de simpatía, la vieja convicción de que *nihil novum sub sole*. ¿Cómo contestarla?

En faenas sucesivas, quisiera aventurar un ensayo de solución a este problema que punza a cada instante la probidad de nuestras conciencias, pues nada hay tan intelectualmente angustioso como una adhesión espiritual que no acertamos a cohonestar racionalmente.

II
La fisonomía de la época

¿Cuál es la razón de ser del vanguardismo? ¿Cómo se explica y justifica esta inquietud renovadora que todas las generaciones han conocido en algún grado, y con particular intensidad, a lo que parece, las generaciones jóvenes de hoy?

Es casi un axioma histórico, no poco en boga actualmente, el que establece que cada época tiene una morfología, una fisonomía peculiar. Ciertos grandes acontecimientos, generalmente suscitados por la concentración de fuerzas sociales de índole muy diversa, han tenido la virtud de alterar las costumbres, las actividades, las preocupaciones de una ancha porción de humanidad. Tales, para la civilización occidental, el Cristianismo, la invasión de los bárbaros, el Renacimiento –con su secuela religiosa, la Reforma, y su secuela política, el descubrimiento de América–. El tiempo que media entre estas profundas variaciones es lo que, más o menos convenida y concientemente, solemos llamar una época. La nuestra, como ya veremos, es el clima de la que se inició a comienzos del pasado siglo, con la Revolución Industrial, acontecimiento más ligado de lo

que se suele advertir con su concomitante, la Revolución Francesa, y con su natural reactivo el Romanticismo, erupciones, a mi ver, del mismo foco volcánico.

Pues bien: parece un hecho de corriente observación que cada una de esas épocas presenta, más allá y por debajo de todas sus vicisitudes intestinas, una sorprendente homogeneidad de contenido, una obvia "solidaridad consigo misma", según la frase de Ortega y Gasset. Sus aparentes contradicciones, sus incertidumbres, sus cismas y rebeldías son las reacciones naturales contra esa unidad cardinal de conciencia por parte de las fuerzas conservadoras, añorantes de lo anterior, o bien por las fuerzas propulsoras, acuciosas de lo venidero. Así mirada, resulta pues toda época un estado mayoritario de conciencia –es decir, de ideología y de sensibilidad– defendiéndose de dos minorías inconformes: una, primeriza y recalcitrante, que quiere volver sobre lo andado; otra, más adelantada y postrera, que pifia contra la rienda que la modera.

Este drama tan evidente, esta guerra civil de las épocas, es el hervor que las salva de estancamiento, la oscilación que les mantiene su ritmo e impide tanto la precipitación como la inercia estériles.

Pero lo que importa ahora advertir es que, en el fondo de esos períodos históricos, hay siempre un gesto, un estilo, un ritmo preponderantes que influyen sobre todas las formas no-deliberadas de conducta; y digo no-deliberadas, para excluir por el momento las manifestaciones que toman su origen y pergenio en la volición individual, como el pensamiento y el arte, señaladamente. Las instituciones de carácter espontáneo, las costumbres, las diversiones, las modas, los prejuicios o creencias gregarias, las maneras sociales, las faenas utilitarias y hasta el lenguaje contraen por la coetaneidad un parentesco que les da inequívoco aire de familia. Unas cuantas fracciones comunes marcan la semejanza. El Cristianismo introduce, o por lo menos fomenta en el vivir cotidiano, un sentido provisional de la existencia terrena, sentimientos de abnegación y de piedad, filosofías renunciadoras que, en la misma medida en que tonifican los espíritus, debilitan la contextura social de la época y facilitan la conquista de los bárbaros; estos, a su vez, traen un

culto de la fuerza, una ingenuidad primitiva y un sentido militante y jerárquico que dicta el Feudalismo e imponen un cariz orgánico y pugnaz a la misma Iglesia humilde de Cristo. El Renacimiento y la Reforma vuelven por el albedrío espiritual del individuo, por los fueros de la curiosidad, de la especulación, de la aventura –que también es una suerte de especulación geográfica– y auspician así el descubrimiento y conquista de América. Ya a fines del siglo XVIII, la Revolución Industrial, poniendo súbitamente de manifiesto las maravillosas posibilidades de lucro en la indagación de la materia y en el rigor de los métodos de explotación, impone una subida estima de la utilidad, de la eficacia, de la economía y del llamado sentido práctico; y esa estima, atacada sin cesar desde el Romanticismo por las fuerzas renovadoras, se extiende hasta nuestro tiempo y le imprime su sello histórico a la época en que vivimos.

Si se admite como cierto que todas las producciones indeliberadas, esto es, inconcientes de cada época, asumen, por modo más o menos ostensible, esa fisonomía común, ¿se podrá decir lo mismo de las actividades deliberadas, de las que, como las formas normativas de la cultura, son en gran medida una creación de la voluntad individual? El pensador en su gabinete, el artista en su taller, ¿se conforman también con el espíritu o conciencia de la época? ¿Asumirá su obra, por lo menos, algún parentesco formal con ella?

Me parece evidente que la respuesta envuelve una cuestión de hecho. Unos pensadores y artistas se conforman, se mueven en ritmo con su tiempo; otros no. Pero aquí estamos ya en presencia de uno de los puntos cardinales que urge aclarar. Lo que realmente importa decidir a todo hombre de conciencia responsable es si su faena intelectual o artística, sus criterios, su tipo de sensibilidad deben o no ser fieles al momento histórico en que se producen, y en caso de que tal cosa se conceda, cómo ha de evidenciarse esa simpatía con la época.

Una aclaración previa se impone, sin embargo, con pareja urgencia. Esa fidelidad a discutir no es lo que habitualmente y con justificado menosprecio llamamos conformismo. No se trata de precisar si el hombre de espíritu creador debe o no estar de acuerdo con

determinadas doctrinas o actitudes privativas de la época; sino hasta qué punto ha de revelar su obra una preocupación con el sentido general de su tiempo y una asimilación a sus formas expresivas más características. Pues claro está que un pensador o un artista puede vibrar al unísono con la cadencia más honda y más amplia de la época y, no obstante, o tal vez por eso mismo, mantenerse sordo a ciertas fanfarrias incidentales. Una época se caracteriza tanto por sus nuevas formas de acción como por las reacciones, también nuevas, que aquellas provocan. ¿Quién dudará de que Vigny, romántico por excelencia, fue un poeta muy de su hora? Mas lo fue, no porque compartiese el sórdido egoísmo de la burguesía maquinista que la Revolución Industrial endiosó; antes, precisamente, porque abominó de ella con tan austera elocuencia. Sin embargo, el opulento John Bell de su drama *Chatterton* era tan "romántico", históricamente, como el mismo poeta del triste destino. ¿No aspiraban aquellos industriales incipientes de 1800 a un *laissez faire* económico, con el mismo espíritu histórico con que la gente de *Hernani* a un *laissez faire* artístico? ¿No eran ambas actitudes, cada una a su manera, una reacción contra el *ancien régime* en lo que respectivamente les concernía?

Pero esquivemos los tentadores meandros de la divagación y retornemos a nuestro punto de mira. Sentado sin esfuerzo que cada época tiene una fisonomía peculiar, trátase de esclarecer ahora si existe lo que, en términos siempre gratos, pudiera llamarse "un imperativo categórico del tiempo"; es decir, si el pensador, el artista, el obrero intelectual han de ser representativos hasta en sus inconformidades. El intento de la próxima faena será, pues, averiguar en qué se funda racionalmente la presunta obligación del hombre de espíritu creador a "marchar con su época".

III
El imperativo temporal

Entre *pompiers* y académicos, de un lado, y vanguardistas o, sencillamente, "nuevos", de otro, anda hoy el juego. Diríase mejor: el drama.

Porque realmente hay un tono de áspera pugnacidad en el conflicto entre unos y otros. Un acento patético en el rezongar de los "pasadistas" que se defienden; un timbre de irritación y de insolencia en los innovadores que atacan. Y, desde luego, la voz sentimentalmente más conmovedora es la de los primeros, trémolo airado o dolorida reticencia de quienes se sienten víctimas de una injusticia, mártires de una fidelidad. Lo que les lastima no es tanto la urgencia innovadora del más juvenil ejército, cuanto las negaciones y desprecios absolutos que esgrime contra ellos. "¿Qué cosa es ser nuevo?" –se dicen desesperadamente–. "¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios?". "Y, sobre todo: ¿por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas como estos cultivadores de lo feo y de lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso?".

Las preguntas son ingenuas, simplistas, llevan su obvia derrota en sí; pero también su respetabilidad, por cuanto son sinceras. Nada se logra, desde el punto de vista de la inteligencia, con desdeñarlas petulantemente; lo urbano, lo justo y lo racional es contestarlas respetuosamente o, por lo menos, hacer el intento de ello.

Respetuosamente... He ahí algo difícil. Estamos atravesando –lo dijo ha poco entre nosotros el pensador español Fernando de los Ríos– una crisis de respeto. Cunden vientos de revolución política, social, cultural sobre la faz del mundo, y toda revolución es, genéricamente, una acumulada falta de respeto que toma la ofensiva. Lo que diferencia más externamente a "pasadistas" y "vanguardistas" es que aquellos conservan todavía sus respetos, y estos no. Los no-nuevos, por respetar, respetan hasta a sus mismos enemigos. Tales comedimiento y cortesía hacen su estado de ánimo todavía más simpático al mero espectador. Su transigencia es lección de la Historia, maestra de humildad. No desconocen ellos que el progreso de la cultura ha estribado en una larga serie de innovaciones más o menos espaciadas, y que todo innovador genuino fue, como diría Carlyle, primero cañoneado y luego canonizado. Esta vicisitud reiterada, clásica, es impresionante. Ante ella, concientes de ella, los

conservadores más inteligentes no pueden menos que preguntarse, como los fieles maridos engañados: "¿Será verdad, Dios mío?" –pregunta angustiosa, en cuya entraña palpita la incertidumbre de si los arbitrarios y "chiflados" de hoy no serán los clásicos de mañana. La duda acaba por conducirles a la admisión del posible mérito contrario; es decir, el respeto.

No ocurre así con los nuevos. Revolucionarios al fin, son intransigentes a rajatabla y a macha martillo. Aceptan o niegan de plano; y las más osadas son sus negaciones. En su furor nihilista, tachan de hueca o falsa toda la obra del pasado. Repudian hasta a los mismos dioses; no se salvan de ellos sino, a lo sumo, aquellos que, como el Greco o Stendhal, tuvieron algo de nuncios o de precursores. Los demás: ¡académicos! ¡*pompiers*!

Ya dejo indicado que hay que disculpar esta falta de respeto, explicándosela. La mesura es fruto de la paz. Lo que hace tan abominable la guerra es que no puede haberla sin extremos de ensañamiento y de injusticia: es una ilusión hipócrita eso de que los grandes cohonestadores políticos llaman "guerra justa".

Ni son excepción al exceso de violencias las luchas de la cultura; pero a quien pretenda situarse, con mirada filosófica, por encima del combate, no le será lícito compartir la saña de los combatientes ni en el juicio siquiera; antes le incumbe señalar su exceso y su improcedencia. Hay que decir bien claro, pues, que ser nuevo no es –ni para ser nuevo se exige– la negación o el menosprecio de toda la obra prestigiada por el elogio de los siglos. A lo sumo, será tolerable la desestimación de los que, en nuestro tiempo, quieran repetirla. Pero Velázquez y Beethoven seguirán siendo inmarcesibles y ejemplares artistas, cualesquiera rumbos tome el arte en lo futuro.

Ahora bien: lo que nos propusimos decidir es si tales viejos maestros deben seguir diciendo, hoy día y para siempre, las normas a sus artes respectivas, o si, por el contrario, hay que limitarse a admirarlos como cumbres zagueras y lejanas, siguiendo en seguida nuestro camino inexplorado. Esa pregunta lleva implícita esta otra, que concreta ya la fase presente de nuestro propósito: ¿es lícito hacer arte como el de otras épocas, o resulta, por

el contrario, imperativo que nuestra obra traduzca la fisonomía peculiar del tiempo que vivimos?

Contestaré escuetamente mi sentir. La manera vieja es lícita y justificable; pero ya no es fecunda ni vitalmente interesante. Siempre será grato, a no dudarlo, encontrar un hombre de retina tan sensible, de mano tan diestra, de espíritu tan sobrio que pinte como Velázquez, es decir, que reproduzca, aunque no la renueve, la emoción estética de asombro ante la fidelidad objetiva que Velázquez nos dio. Superar esta fidelidad sería punto menos que imposible. Artista tan egregiamente dotado no pasaría de ser un simple reiterador, con una posibilidad de innovación meramente temática, de interés solo para los espíritus infantiles que buscan en el arte la fruición anecdótica contra la cual ya nos precavía Teófilo Gautier. Pero ya ese arte, en lo esencial reproductivo, consabido, mimético y tradicional, no nos comunicará sino, a lo sumo, una subalterna delectación en la técnica; estará vacío de todo mensaje y, por consiguiente, no nos moverá vitalmente. Cuando más noble, el placer que de él derivemos será puramente platónico, como el que nos infunden las bellas ruinas o, más justamente, los remansos campestres en que la Naturaleza se nos presenta absoluta, tal cual, desligada de todo artificio y trajín humanos. Y así como estas visiones rurales tienen un encanto perenne para los espíritus no combativos, que gustan retirarse de "mundanal ruido", así como una cumbre nevada será siempre un ápice de sereno contento para todo hombre sensible, el "Esopo" o la "Quinta Sinfonía" vivirán inexpugnablemente en las reservas de nuestra predilección. Pretender lo contrario supone negar una experiencia demasiado reiterada y substanciosa para estimarla cosa de sugestión, pensar que las revoluciones pueden ser absolutamente endógenas, sin vinculación con el pasado, cuando resulta indudable que toda revolución no es sino el clima dramático de una larga evolución.

El arte viejo será siempre un tónico; pero –toléreseme el farmacopeísmo– no pasará de ser un tónico reconstituyente, y al arte hay también derecho a exigirle una tonicidad estimulante. No solo ha de devolvernos la vieja vida; sino también prepararnos para la

nueva: hacernos llevadera, es decir, inteligible, la vida de nuestro tiempo. Esto, claro está, solo puede lograrlo el arte nuevo de cada época, el arte que traduce el ritmo y las preocupaciones de su actualidad; el arte que, sin haber pasado aún por los alambiques seculares que lo acendran en esencia eterna, se nos da agrio y picante, como vino de lagar, con todos sus fermentos primerizos y todas sus impurezas. ¿Por qué es ese arte más estimulante y, por ende, más fecundo?

Sabido es que todo problema vital es un problema de adaptación. Este principio cardinal es tan viejo y está ya tan generalmente admitido como cierto, que resultaría ocioso sustanciarlo. Adaptarse a la circunstancia más real es vivir; desinteresarse de ella u oponérsele es caducar. ¿Qué razón puede haber para que el arte, como forma plástica o como forma de pensamiento, se sustraiga a esa ley biológica? Todas las actividades individuales o colectivas del hombre se enderezan, más o menos concientemente, a realizar ese propósito instintivo de adaptación como norma de supervivencia. El arte también ha de aspirar, pues, a la plasmación, en formas tan expresivas como sea posible, de lo circunstante –o si se quiere, de la impresión esencial que deja lo circunstante–. Su fórmula es: la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrario: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia. Aquella, aparte su superior elocuencia plástica, nos dice más claramente, aunque con más arbitraria referencia a lo externo, el sentido de la época desmesurada que vivimos.

Mas no anticipemos el momento de sugerir cómo se expresa la fidelidad del arte nuevo a nuestro tiempo. Resumamos por hoy diciendo que el artes es, cardinal, aunque no exclusivamente, un medio de adaptación biológica mediante el cual nos percatamos mejor de lo coetáneo y circunstante. El artista de temple revolucionario, de sentido político, hará, por imperativo interno de su curiosidad, ese arte nuevo o de interpretación temporal. Pero

siempre habrá artistas puramente contemplativos que acudirán a las inspiraciones absolutas o naturales. La lucha entre *pompiers* e innovadores será tan eterna como la de burgueses y románticos. Contra el mandato de cada época, que exige al arte su tributo de comprensión y de expresión, habrá siempre el oído sordo de los ineptos y el oído displicente de los que entienden que es el arte refugio, y no cuartel.

Nuevos rumbos: la exposición de *1927* *

Martín Casanovas

Cuando creyendo que había llegado ya la hora de nuevas orientaciones y se imponía la necesidad de emprender nuevos rumbos, lanzamos la idea de celebrar en La Habana esta primera exposición de arte nuevo; y luego, cuando, auspiciada por *1927* abrió sus puertas la exposición, con éxito rotundo que muchos no esperaban ni deseaban, dos problemas, que a la vez eran dos preguntas con que se nos asaltaba e interrogaba, nos salían al paso. ¿Había en La Habana, hay en Cuba, elementos suficientes para nutrir, decorosamente, una exposición de esta índole? Y, ¿qué criterio de selección nos imponíamos y, a fin de cuentas, ha sido el que la ha presidido? Contestar ambas preguntas, justificarlas, es toda la explicación de nuestros propósitos y los de *1927*al celebrar esta primera exposición de arte nuevo.

Toda la enorme aberración del arte contemporáneo, hasta llegar a los primeros años de este siglo, de réplica violenta y rotunda, débese, a nuestro entender, a un predominio total y absorbente del proceso de elaboración artística sobre el proceso estético, hasta destruir, completamente, la emotividad y el sentimiento: la técnica, la

* *1927*, nº 5, 15 de mayo.

pendolística, se han enseñoreado del arte, anulando su valor emotivo y su expresividad humana. El virtuoso, el hábil, el mañoso, se ha hecho dueño del campo, y el arte ha dejado de ser en sus manos una fuente de emociones, un medio de expresión, un medio de comunicación e inteligencia entre los hombres describiendo emociones comunes a todos ellos, para convertirse en una industria, que fía todo su prestigio y sus méritos a un culto hiperestésico de la habilidad, al manualismo, al virtuosismo profesional.

Este proceso de deshumanización, es fruto, fatal e ineludible, del espíritu y el imperativo de la época: época de materialismo, que desprecia todos los valores morales y las prerrogativas del espíritu, para atender solo a la eficacia de los actos y las obras humanas; eficacia que es, en suma, la única norma moral de la sociedad capitalista, al amparo de la cual nace y medra ese arte que, olvidando las fuentes de la emoción, se materializa, profesionalizándose, industrializando la producción artística, limitando sus funciones y su cometido a una habilidad más o menos bien administrada, a la cual concede siempre un valor preponderante y hegemónico.

Nuestra condena, nuestra negación rotunda para el arte ochocentista, instrumento servil de la burguesía capitalista _"siglo estúpido", según exclamación certera–, es absoluta, total y definitiva. Nuestra generación abomina de él, porque esta herencia, fatal e inexorable, es el obstáculo de mayor monta y de más peso, que se interpone en su camino.

Y así, todo el esfuerzo y la máxima aspiración de los artistas jóvenes, es olvidar que todo aquello ha existido; olvidar los muesos por los cuales han desfilado y olvidar las genialidades pirotécnicas de las lumbreras del arte del pasado. Se trata de recomenzar, viendo en el arte una fuente de emociones, no un campo de especulación propicio a todos los malabarismos, a las habilidades ingeniosas y al virtuosismo astuto, apto solo para deslumbrar la imaginación viciada y corrompida de la sociedad burguesa. El problema candente del arte moderno es volver a la emoción: situarse desinteresadamente, con pureza de intenciones, ante el espectáculo del mundo y ante la vida, y describir, con lenguaje sencillo y claro, las

emociones de cada día, emociones vulgares, humanas, al alcance de todos los hombres.

Todo cuanto sea volver a esa fuente pura de emotividades es algo que responde al espíritu de la hora presente. Este retorno, esa liberación, son toda la justificación de las corrientes estéticas imperantes en nuestra hora, y es por esto que al intentar reunir en nuestra exposición un conjunto de nombres, hemos intentado, y cábenos la satisfacción de haberlo logrado, que ese desinterés y esa pureza de intenciones fueran la única norma de clasificación, no de una manera excesivamente simplista, el estridentismo obligado y formulista.

Porque ocurre también que dentro del arte nuevo, o cuando menos, pretendiendo hacer arte nuevo, se amparan y esconden gentes cuya única preocupación es un novedismo de receta, de compromiso, de cajón. Gentes que desertan del malabarismo correccionista para darse a los malabarismos y pirotécnicas de una modalidad artística que tiene de nueva solo la apariencia, pero que en el fondo padece del mismo mal de origen, de los mismos vicios y el mismo pecado decadentista del arte viejo, académico, de que pretenden abominar. Y estos malabaristas, que de nuevo solo tienen la etiqueta o la pretensión, han sido también, en lo posible, alejados de la exposición de *1927*, que aspira a ser no una exposición más, más o menos sonada y vanguardista, sino un esfuerzo conciente y desinteresado de renovación.

¿Cuál es el balance de esta exposición? ¿Qué aires nos trae y qué nos anticipa? Representa, y esto es esencial, la renuncia, la negación del pasado: es la liberación del materialismo, del profesionalismo servil, impuesta al artista por el gusto viciado de la burguesía capitalista. El arte se recobra, vuelve a sus fuentes, vuelve a la emoción.

Pero, y esto no solo en nuestro medio, sino como aspiración común a todo el arte fruto de este esfuerzo presente, hay que avanzar más allá. No basta con la conquista de esta libertad; hemos redimido al arte, pero no debemos hacer de él un producto de minorías y de selecciones, cuando precisamente acabamos de redimirlo de

la sumisión a las minorías capitalistas. Debemos perseguir con él un gran ideal, un efusivo ideal de solidarización humana. Expresar, como antes decíamos, las emociones de cada día y cada hora, emociones vulgares, que todos los hombres puedan entender y recibir, con medios sencillos y puros. Entonces, comprenderemos quizás, la perfecta inutilidad de ciertos novedismos ultraístas y nos explicaremos el gran humanismo de los frescos de Diego Rivera, ante los cuales desfila el pueblo mexicano, en romería de devota y comprensiva admiración.

No olvidemos, finalmente, que nuestra época, de militancia activa y agresiva, exige que todos los elementos que integran la sociedad se den con ardor a la lucha, porque en esta batalla, el que no tenga la valentía suficiente para luchar contra el medio y para el futuro, será arrollado y sucumbirá. Nuestra exposición es, pues, por sus propósitos y por lo que representa, una exposición de avance y un esfuerzo renovador y militante, preñado de promesas para el futuro.

Arte nuevo*

Martín Casanovas

De la Conferencia pronunciada en la clausura de la Exposición de *1927*

Cubismo, futurismo, y todas las corrientes ultraístas Dos notas esenciales enciérranse en estas modalidades ultramodernistas. Notemos ante todo que el cubismo es, inicialmente, una modalidad que reacciona, especulativamente, frente al impresionismo, oponiendo una exigencia volumétrica y formalista al desborde colorista de aquel, oponiendo una lógica constructiva al lirismo pródigo y derrochador del impresionismo. Más que a una exigencia de orden espiritual y emotivo, el cubismo obedece a una exigencia plástica, imponiéndose una renovación de orden formalista y cerebral. Tanto es así que sus miras y sus propósitos son, según declaración explícita de sus exégetas, intensificar y exacerbar el realismo a través de un subjetivismo cada vez más acentuado y exaltado. El impresionismo persigue el realismo y la impresión de la realidad a través del color y exaltando el color: el cubismo lo persigue a través de la forma y por la valoración plástica de la forma. Pero en ambas modalidades, es evidente y constante esa preocupación realista, perseguida, en una y otra, a través de un subjetivismo intenso y

* *1927*, nº 7, 15 de junio.

apasionado, que sirve de medio y vehículo para la realización plástica y expresiva de aquel.

Este realismo se perpetúa y prosigue, en apasionado *crescendo* y sin interrupciones, con el futurismo y las modalidades ultraístas que le siguen, sucediéndose rápidas, fugaces, apenas iniciándose, siendo cada una de ellas una réplica a la que antecede: pretendiendo todas ellas llevar más allá, elevándose a la nota más altisonante, ese afán realista; pero, persiguiéndolo, contantemente, a través de una interpretación cada vez más subjetiva, más irreductiblemente personal, más cerrada. Como se ve, el grito de libertad y la nota exacerbadamente individualista, iniciados con el impresionismo, no se han interrumpido, antes bien, perseveran y prosiguen, buscando salida y solución.

¿Qué representa, qué viene a decirnos todo este movimiento constante de flujo y reflujo, de búsqueda incesante, que viene operándose desde el impresionismo hasta nuestros días? Es, a nuestro entender, síntoma fatal e inevitable de un proceso de disolución y decadencia. No es, como se pretende, un movimiento inicial, sino de cierre y conclusión. Representa, por su valor moral y social completamente negativo, un esfuerzo oscilante, indeciso y atormentado, para encontrar nuevas formas y embocar nuevas rutas. Es la gran crisis, la revolución tormentosa y destructora, que precede a toda nueva elaboración a toda era constructiva.

Es, en definitiva, la liquidación del pasado: es el signo de una gran inquietud y el dolor ingente de una gestación fecunda. El artista, con el impresionismo, dio el grito de libertad y rebeldía, emancipándose de la sumisión burguesa; pero, ebrio de libertad, celoso de la libertad conquistada, se encierra en su torre de marfil, se aísla y vive de espaldas a la realidad y a la sociedad, desentendido de los grandes problemas humanos, creyendo que defendiendo sus fueros individuales, garantiza la liberta de su labor y la pureza de su arte; por ello es que todas las reacciones, todos los novedismos y las audacias de las corrientes artísticas modernísimas, se reducen y circunscriben a especulaciones de orden formal, plástico, normativo, carentes de valor humano y sin trascendencia social.

Y aquí está el error, el grave y profundo error, a nuestro entender. Un arte que se limita a la esfera individual, persiguiendo única y exclusivamente soluciones intraartísticas, y que se limita a especular viciosamente sobre la materia plástica es, fatalmente, un arte pobre de contenido y potencial humano. Redimido de la servitud burguesa, el arte se ha convertido del impresionismo acá en instrumento de placer individual y para el goce individual, hasta caer en las últimas aberraciones estridentistas y en el más grotesco excentricismo. Así se ha creado y fomentado un arte de minoría, de selecciones, de casta, sin vinculación social, que nada dice a la gente, al pueblo, a la humanidad, porque su individualismo lo hace egoísta y cerrado, y vive solo para el goce hedonista del artista que lo crea.

¿Qué valor tiene, pues, el arte nuevo? El de su inquietud y el de traducir esa inquietud: la evidencia de una derrota, herencia fatal del ochocientos, y la existencia que a él debemos y en él se encierra, de un esfuerzo heroico y ejemplar, para romper el cerco y abrirse a nuevos horizontes: el presentimiento de lo que vendrá. Es, en suma, el arte de nuestros días, una fiebre sin diagnóstico. Así, el arte nuevo, por ley natural, obligada, es un arte revolucionario, destructivo, que acaba a fuerza de golpes y arremetidas briosas con todo lo viejo, con los prejuicios tradicionales, con la rémora farragosa del ochocientos; no es, empero, ni puede serlo aún, un arte constructivo, afirmativo y eficaz.

La nueva sensibilidad, la sensibilidad del novecientos, ha creado y crea incesantemente, nuevas formas artísticas, nuevas modalidades de expresión. ¿Qué habrá, detrás de ellas? Estas formas, ¿para qué nos servirán y qué expresarán? ¿Se trata, simplemente, de un grito estéril y de un juego infecundo de la mente? Creadas las formas nuevas, con ellas por instrumento, ¿qué haremos con este instrumental en las manos?

Los grandes períodos de plenitud artística, las épocas verdaderamente clásicas en la historia del arte –clásicas por su emotividad inagotable, no, inútil decirlo, por su mero prestigio histórico–, responden al espíritu de su época y encarnan con plenitud

de emoción este espíritu, porque expresan grandes emociones humanas, capaces de mover y conmover la conciencia de todos los hombres. Ideas que son, en cada una de esas épocas y en cada momento histórico, grandes emociones, religiosas, políticas o sociales, según sea la aspiración y el "clímax" espiritual de la época o de la colectividad. Después del Renacimiento esta corriente se interrumpe, bruscamente, y el arte pasa a ser una manifestación individual y limitadísima, con fronteras propias, sin vinculación social, laborando más bien como consecuencia obligada y fatal del espíritu profesional, de elite, que en él se infiltra, a espaldas de la sociedad, ignorante, por sordo, de las grandes pasiones humanas. Este afán individualista, excesivo, hiperestético, lleva al culto obligado de la genialidad, y los pretendidos genios brotan, con maravillosa prodigalidad, y no hay artista que no se siente tocado por la llama divina. Pero esa genialidad y ese afán de genialidad, que el ochocientos lleva a su paroxismo, es una genialidad puramente artística, limitada a fines exclusivamente artísticos, a secretos de profesión, a elucubraciones esotéricas, con las cuales el artista pretende hacer del arte una cima inaccesible, cerrada a todas las impurezas y al contagio de las multitudes.

La exaltación individual y el afán de genialidad, como oposición a la masa, como expresión de un espíritu de minoría y de selección, arrastran fatalmente al artista en el transcurso del ochocientos a una alianza con las oligarquías burguesas, que también pretenden ser dentro de la sociedad, una minoría selecta y restringida. Y el artista las sirve fielmente, servilmente. Aún cuando surge la protesta, cuando, cansado de servirlas da el grito de guerra y de liberación, en el momento en que surge el impresionismo, el artista no puede desprenderse de su espíritu de clase y no puede abandonar fácilmente ese lastre. Y sigue siendo y creyéndose una minoría, que vive de espaldas a la realidad y a la vida, enfrascado en problemas de orden exclusivamente intraartístico; y si en realidad, como así ocurre, el impresionismo es un arte genuinamente representativo de una época, la encarna negativa y

protestatariamente, a tono con el espíritu criticista y negativo de aquella: no afirmativamente, sino como una mera reacción.

Esta desvinculación entre el artista y la sociedad, ese espíritu clasista que no es sino un eco y resonancia del clasismo burgués ha sido, a nuestro entender, la causa realmente decisiva de la deshumanización del arte, de su disolución, de su total bancarrota. Porque, ¿a qué obedece y a qué responde la plenitud del arte en los grandes períodos históricos? Responde, lo hemos dicho ya, a su profundo humanismo, al valor universal y genérico de sus emociones, a su riqueza de contenido humano. El fin del arte y su misión es transmitir un mensaje espiritual, de profunda y humanísima emoción: cuanto más comprensivo y universal sea este mensaje, y más amplio y dotado su potencial emotivo, mayor será su eficacia y su valor.

Por esto es que el artista no puede vivir extraño a su época y a la sociedad, a los problemas e inquietudes de su época, y menos puede hacerlo en nuestra hora de militancia activa, apasionada, de profunda y laboriosa gestión, en que se debate la humanidad. El artista, parte integrante de la sociedad, debe interesarse y apasionarse en los mismos problemas que agitan a todos los hombres y a la sociedad entera: debe ser un elemento activo y militante en sus batallas, y si siente en sí su inminencia, su dolor y su emoción, su arte, imbuido de este espíritu, será un arte en el cual se reflejarán y palpitarán, henchidas y fecundas, las pasiones y todas las emociones de su tiempo. Esta emotividad humana, genérica, universal y no el culto individual, es la ruta salvadora y el norte seguro para el movimiento renovador de la hora presente, al cual viene a incorporarse, victoriosamente, la falange inquieta que llena los muros de nuestra exposición.

Ante el futuro, ¿cuáles son nuestras posibilidades? ¿Qué nos depara el porvenir? ¿Cuál puede ser nuestra contribución al esfuerzo presente, renovador de la vitalidad de la esencia artística? Creemos firmemente que en América el camino y el esfuerzo se han emprendido mucho más certeramente que en Europa; todavía en el viejo Continente debátese el arte dentro de un proceso, fatal e

irreparable, de decadencia, ante el cual son síntomas de protesta, de negación rotunda, de réplica airada, los novedismos estridentistas de última hora, ultraísmos estériles de barricada intelectual, que se mueven dentro del círculo vicioso y agotador del culto exacerbado a la irreductibilidad personal. En nuestras repúblicas, en cambio, en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía, de inagotable facundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborigen, común a todas, unánime, que afirma en toda la amplitud del Continente el mismo espíritu, la misma realidad, el mismo sentimiento de humanidad y de cultura, el mismo anhelo de universalidad. México, la república celadora de los destinos gloriosos del Continente, y el Perú han iniciado la marcha, en arte como en todos los órdenes de la cultura, hacia una fórmula superior y genérica de una civilización americana, y en los frescos de Diego Rivera y en la obra heroica de las nuevas generaciones mexicanas, enciérrase una emoción profunda y humanísima. Obras estas de una enorme plasticidad, en las cuales palpita una fecunda y noble aspiración universalista, que a todos nos obliga y nos alcanza, y que tiene el don maravilloso de conmover las fibras más íntimas del indio mexicano que siente, después de cerca de cinco siglos de vejaminosa postergación y de humillaciones, reanudarse en ellas las voces ancestrales de la cultura aborigen, germen fecundo para toda empresa de amplitud continental.

Y como un esfuerzo más y una contribución más a esta empresa, para servir a un alto ideal de cultura, no para halagar el narcicismo de una minoría egoísta y recelosa, es, que *1927* organizó y patrocina esta exposición que hoy clausuramos.

Poesía nueva*

César Vallejo

1927 *no ha conocido todavía la angustia de la falta de material inédito. Si alguna vez toma ideas y emociones de otros veneros, lo hace porque estima que aquellas deben tener su repercusión en Cuba. Así ahora con esta admirable página de César Vallejo, una de las cabezas más agudamente pensativas de la joven América nuestra. El siguiente ensayo se publicó en la fraternal revista* Amauta *de Lima.*

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, *jazz band*, telegrafía sin hilos” y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo que importa son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos,

* *1927*, 15 de agosto.

profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal vez es la verdadera poesía nueva.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a cambiar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un *rapport* más o menos hermoso y perfecto. En este caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía nueva a base de metáforas nuevas. Mas también en este caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o *rapports* nuevos, –función esta de ingenio y no de genio–, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.

La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

Diego Rivera*

Alejo Carpentier

He aquí un fragmento de la semblanza crítica leída por Alejo Carpentier con ocasión de la apertura de la Exposición Flouquet-Rivera, organizada por 1927 *y de la cual ya dimos oportuna cuenta en el número anterior.*

En 1921, Diego Rivera regresa a México, después de pasar largos años en Europa Y desde esa fecha –según cuenta– a menudo sufre una pesadilla que le inunda de sudores fríos y le hace dar fuertes puñetazos en los paredones de la chata casa colonial en que vive: sueña que está aún en París, viéndose nuevamente en su estudio de la vieja Rue de Rennes, donde pasó amargas épocas de tristeza y angustia intelectual.

Cuando se visitan ciertas pinacotecas de México y se contemplan algunos de los cuadros que Diego, a título de documento sobre sí mismo, conserva colgados en los testeros de su casa, se comprende el malestar del pintor ante la evocación de su pasado. Se adivina la desorientación que debió sentir ese gigante, ávido

* *1927*, 15 de agosto.

de labores gigantescas, en una sociedad que solo le pedía encajes, y que, parafraseando el verso famoso, solo acepta combates de titanes si estos se labran en el pomo de una daga.

Hoy se recuerda, no sin ironía, que Diego supo ser brillante cuando explotaba apacibles disciplinas académicas. Sus primeros atisbos de tipos mexicanos –realizados con la técnica de quienes enseñan a pintar con trípode y magnesio– resultan fotografías de óptima calidad. Diego, que las mira hoy como obras ajenas y no conserva ninguna, confiesa que le parecen excelentes

Después, comienza la labor europea de Diego, labor de arte por el arte fecunda en inquietudes, camino erizado de problemas y dificultades, que el artista vence, jalonando su ruta con aciertos geniales. Su evolución es rápida, y llena de lógica. Puentes de Brujas y aguas muertas, pintados con mano adiestrada en la caricia de la tradición. Catedrales impresionistas, Notre-Dame surgiendo de la bruma matutina, ¿cómo no rendir momentáneo tributo a las blancas barbas de Claude Monet...? Reacción, geometría, aristas, dibujo incisivo, –tal vez consejos de Derain, ese otro gigante–, y Diego construye obras análogas al extraordinario Puente de Toledo, que en su casa avecinda con dioses aztecas, cuya copia es utilizada actualmente por un maestro japonés para enseñar composición a los pintores en ciernes de Yokohama.

Para un artista joven no existe actitud digna fuera de las extremas izquierdas. Y Diego, ya situado en las izquierdas, participó entonces en el gran movimiento cismático de la historia del arte: el cubismo. Fue uno de los directores de la nueva estética, incorporado al grupo insigne de Picasso, Braque, Juan Gris y Metzinger. También él se impuso la disciplina feroz de no pintar más que "objetos que cupieran en una mesa de café", y colaboró en el esfuerzo por extraer sustancia plástica de frutas y violines, despertadores y mesas de canto, naipes y diarios, sin olvidar las guitarras y los frascos de Anís del Mono –únicas concesiones de Picasso al españolismo.

Diego había conquistado una posición ventajosa en la vanguardia. Sus arlequines –¡también él hizo arlequines!– podían clasificarse entre los mejores. Guillaume Apollinaire lo citaba entre sus

maestros favoritos Pero Diego estaba profundamente descontento; descontento de sí mismo y de los demás. Sentía que su misión no era almacenar lienzos y contribuir al enriquecimiento de los mercaderes de cuadros. Sus obras –no me aparto de sus relatos– le asqueaban, apenas realizadas. Su desorientación era cruel y el espectáculo de sus contemporáneos agravaba esa desorientación. Lleno de admiración por Picasso, a quien consideraba uno de los pintores más completos de todas las épocas, lo veía odiar al medio en que vivía, sin poder separarse de él; queriendo pintar a gran escala, sin poder hacerlo. Cuando estalló la revolución rusa, Diego pensó: "Allí Picasso podría hallarse plenamente...". Y reñía a Matisse y a Derain, porque estos no se esforzaban en obtener paredes donde pintar... Y su disgusto aumentaba, su desaliento le entristecía la existencia...

El regreso a México –a un México transfigurado por la revolución– determinó una cristalización triunfal de su personalidad. Ante el espectáculo de un país dotado de formidables elementos plásticos, completamente inexplotados, ante ese pueblo, prodigiosamente artista, que a pesar de su diversidad ofrece una singular sensación de unidad étnica; ante el nuevo orden de ideas, concordante con sus más íntimas aspiraciones, Diego Rivera tuvo una revelación magnífica de su propia fuerza. Y su arte, ese arte que entraña una ideología tan hermosa como sus realizaciones, surgió maravillosamente lozano, planteando principios estéticos que habrán de regir por mucho tiempo el arte de nuestra América.

La decoración mural del Anfiteatro de la Preparatoria, de la que tanto se habló, por ser su primera gran obra realizada en México, solo fue una labor preliminar. Diego Rivera, el gigante, el maestro, aparece en toda plenitud en las series de frescos pintados en los dos patios del Ministerio de Educación Pública de México. En esa sinfonía pictórica –¡sinfonía pastoral, sinfonía heroica, sinfonía de las mil voces!– queda plasmada toda una era de la vida mexicana en realizaciones de una fuerza plástica inigualable. La solidez de técnica que ponen de manifiesto

la composición, la estilización, el equilibrio, la factura misma, de esas pinturas, es prodigiosa... Y, ¡qué motivos ha utilizado el maestro! En el *Patio de las Fiestas*, desfilan todos los jolgorios populares y las rústicas ceremonias animadas de un panteísmo helénico, en que se canta después de una rica cosecha y se tejen guirnaldas de flores para la planta que ha dado más mazorcas. Fiestas de las flores y de los árboles y danzas *yaquis* de la vida y de la muerte; tranquilos velorios de indios, gravemente sentados en sus cúbicas mansiones de adobe; visiones de los verdes canales de Santa Anita, y de esa prodigiosa llanura mexicana, tan solo comparable a la de Castilla, por su austeridad, por su recogimiento. Luego aparecen las industrias típicas, los ingenios rudimentarios, las minas, las fundiciones: whitmaniano salmo al trabajo... Y las artes del pueblo: la copla ruda que habla de amores desventurados y exilios; la pintura tosca, la historia heroica o grotesca que se transmite por corridos de generación en generación... Y, como eje, allá en el fondo del *Patio de las Fiestas*, en un gran tríptico, se alzan los rojos pendones del 1º de Mayo, cuyo simbolismo es *leit motiv* que Diego hace sentir de cien maneras en el mundo plástico de sus frescos...

Recientemente, Paul Morand se maravillaba ante los frescos de Diego Rivera, señalando en ellos, sin embargo, rasgos de *barbusianismo* pictórico, a los que concede poca importancia... Esta vez no fue tan aguda como de costumbre la visión del irónico "guardagujas de vías internacionales"...

No es solamente una inmensa ternura, una piedad infinita por el humilde que sufre, por el indio –eterna víctima–, la que impulsa a Diego a trazar las figuras hurañas e inolvidables del "patrón de la hacienda", del "reparto de las tierras", de ese laico descendimiento de la cruz que es "la salida de la mina".

Diego asigna a la pintura un papel social: ser arte para la colectividad, en vez de arte para el comprador de la obra de arte. Cuando inicia a sus discípulos en la técnica del fresco, les enseña que los muros que habrán de cubrir con sus pinturas, serán "otras tantas posiciones ocupadas al enemigo en la lucha social" y que estas

"pueden ser perdidas, recuperadas y vueltas a perder, dado que la burguesía posee aún los mayores medios de difusión, propaganda y sugestión".

El maestro se declara "apenas un primitivo anunciador del arte proletario, cuyas características serán la organización sólida y armoniosa, la claridad y la sencillez" y cuyas obras estarán "animadas de una pasión más intensa y más fuerte que todas las pasiones, porque será la de un hombre –el artista–, a la cual se sumarán todas las pasiones de la masa proletaria"...

Esta ideología determinó la orientación estética de los frescos de la Preparatoria. Y Diego superó aun esa labor, al crear los frescos de la Escuela Agronómica de Chapingo. Es la misma modalidad, pero aplicada a realizaciones más amplias, más generosas aún, concebidas a una escala de titán...

Diego vive como piensa. De costumbre viste ese uniforme internacional del trabajo que el *overall*, hasta hace poco llevaba un grueso pistolón al cinto, pues gentes conservadoras y estudiantillos clericales se entregaban al edificante deporte de apedrear y raspar los frescos de los nuevos pintores mexicanos.

Extraordinario hasta en su físico y costumbres, Diego es uno de los hombres más corpulentos que he visto: su inseparable bastón de Apizaco debe pesar lo menos treinta libras, y su sombrero mexicano podría servir de techo a un molino de Holanda. Suele pintar sin descanso de diez a quince horas diarias. Y se jacta de trabajar como jornalero y ser pagado como

tal, mientras los yanquis, en los mercados de cuadros, se disputan sus lienzos por millares de dólares.

La casona de Diego es modesta; más bien pobre, pero es la casa más mexicana de todo México. Para describir su interior, no bastaría una larga enumeración de tornasolados *sarapes*, máscaras grotescas, ex votos, juguetes, pinturas recogidas en haciendas, *Judas* forrados de cohetes, cacharros, molinillos, *charros de zacate* y botellones indios, sin contar bellísimas esculturas precortesianas... Por las tardes, sentadas silenciosamente en los peldaños de la escalera de madera, los modelos esperan a Diego: son indias hieráticas y

sumisas, envueltas en tradicionales rebozos... Y Diego, después de trazar uno de sus maravillosos frescos, vuelve a trabajar, estudiando manos y expresiones con una pasión de principiante...

Muy de noche, se permite un momento de holganza por viejas calles coloniales. Lupe Marín, su esposa, cuida de que solo salga con un *tostón*, porque si lleva más dineros, se lo regala a todo pobre que encuentra en su camino.

Solo una cosa logra sacarlo de quicio, provocándole furias de grandeza bíblica: el mal gusto. Cierta vez, –actitud que elogio calurosamente–, descargó su pistola sobre un gramófono que lo obligaba a escuchar, por iniciativa de un tendero, melodías de ópera romántica italiana...

Tal es Diego Rivera, el formidable artista cuyas obras determinaron el magnífico renacimiento del arte mexicano contemporáneo.

El momento*

Juan Marinello

Nadie, con preocupación por las batallas ideológicas y estéticas –cruentas batallas en que la sangre mana con lentitud perversa– puede dejar de advertir la significación e interés del *momento cubano*.

Nuestro beatífico quietismo, la criolla rutina, ese "mirar en choteo" las corrientes que inquietan el mundo, han sido suplantados en los últimos tiempos por inteligente curiosidad y –al fin– por apasionada pugna entre lo que viene y lo que quiere quedarse.

Si cupiese alguna duda sobre la inminencia del combate definitivo, bastaría señalar algunos síntomas indiscutibles. Sería prueba plena observar la organización precipitada de los representativos de lo viejo, sus esfuerzos heroicos por unirse en una última trinchera; la actitud de transacción ladina de los viejos verdes del arte, prontos a vestir el ropaje a la moda, olvidando que la calentura no está en la ropa; la apelación angustiosa al sentido común y al aplauso de "toda la escala social" y sobre eso y antes que todo eso, flotando sobre estas aguas estancadas, el dominador común: no entendemos.

* *1927*, 30 de agosto.

Las escaramuzas libradas hasta ahora dan muestra de lo que ha de ser desde hoy la pugna. Los defensores del *ne varietur*, salvo excepciones contadísimas, se han encastillado en la burla vacua y con frecuencia incivil, cuando no en consideraciones de conmovedor simplismo. Han surgido de sus escondites, donde dormitaban a la sombra del conformismo criollo, el clérigo espeso de cuerpo y de entendimiento, que pide de los guardadores del orden y de la honesta sociedad cristiana, castigo ejemplar para los nuevos heréticos y fuego inquisitorial y purificador para la obra vitanda; el escritor, a quien la indolencia dejó en Lamartine y la falta de voluntad en reportero, que advierte a su clientela –lamentablemente numerosa– la inconsistencia de un arte que no puede calibrarse en el tranvía ni mientras se "sacrifica" un vals romántico; el poeta que a vueltas de "cocinar" el mismo asunto con ingredientes ya desechados, toma por testigo de su valer al vulgo culto, que aplaude la musiquilla fácil del consonante esperado y agradece que se le prive de complicaciones y honduras innecesarias; el pintor que, ante la corriente auténticamente nueva que pide contenido trascendente y sinceridad plena, levanta las pueriles banderas de la "belleza única" y de la "belleza eterna".

Hasta hoy hemos oído en la lejanía la tempestad. El viento renovador parece ya ciclón insular. Como hace un siglo –noche de capas españolas y chalecos rojos en el Teatro Français– los que sufren la espantable sensación de que la tierra les huye de los pies, gritan a nombre de la cordura y de lo establecido. Los que se aperciben para la batalla de Hernani limpian el coraje.

Pero, el romanticismo llegó a nosotros en la somnolencia de una colonia demasiado atenta a bocoyes y negradas y fue, además, algo que se nos entró muy hecho a la medida por la puerta de la enmohecida comprensión. En ambiente lejano lo absorbieron, por lo común, nuestras más presentables mediocridades y, salvo algunos casos de auténtica virtualidad, de aquella revulsión patética, solo se nos acomodó como una cosa propia, lo artificialmente declamatorio y el lagrimeo inacabable. Existen razones para creer que alcanzaremos más alto rango en esta revolución novísima. Su

mayor significado constituye su fuerza esencial. Sin entrar por las escabrosas y hoy transitadas veredas del contenido humano en la nueva labor, y sin sustanciar si su manifestación obedece a causas de decadencia o a causas de fuerte vitalidad, es innegable que responde a una actitud sincerísima, a una necesidad espiritual de los tiempos que vivimos. En el "nuevo espíritu" hay algo más transcendente que lo que penetran muchos de sus afortunados cultivadores y su intención va más allá de la línea y del verso que ponen espanto en los campamentos académicos.

Sería pueril sostener, como han hecho algunos, que la "fatalidad" del arte nuevo, su condición de "precipitado" de nuestro tiempo, queda evidenciada por la universalidad que su cultivo va adquiriendo. Países tributarios de lo europeo, toda nueva postura estética e ideológica que adopta París inquieta más o menos efímeramente a nuestras repúblicas miméticas. Y el nuevo credo va interesando a todas las minorías, no como moda destinada a una vida breve, ni como nueva manera de agradar al público que paga lo que está a sus precarios alcances comprensivos, sino como concepción nueva de la vida misma en cuanto esta es sustentáculo de toda obra de honda y durable influencia.

La juventud, que ha acogido con tan gran entusiasmo la *nueva verdad*, ha de revestirse desde hoy de serenidad y perspicacia, no solo para descubrir en el enemigo la maniobra habilidosa, sino para rechazar la legión de los que, sin tener nada que decir ni dentro de la nueva forma ni dentro de la forma vieja, se apropian de la flamante retórica –ya hay retórica vanguardista– tomando para su obra insincera lo que hay en toda nueva manera, por alta y trascendente que sea, de extremo y circunstancial.

Felicitémonos con todas las potencias del alma de que el gran momento sea llegado. Apercibámonos para que pronto nos enorgullezca si no una literatura y una plástica originalmente nuevas y esencialmente cubanas, al menos, un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales y una marcha que nos ponga rápidamente al compás con las verdaderas vanguardias de más afortunadas latitudes.

Tres momentos de la pintura mexicana*

Martín Casanovas

No creemos, contra los pareceres de algunos pesimistas, que la revolución mexicana haya rendido todos sus frutos y agotado todas sus posibilidades, pudiendo catalogarse ya como un hecho histórico y una promesa consumada. Y si esto ocurre en el campo económico y social, menos podríamos aún creer en la caducidad de sus posibilidades creadoras tratándose de las manifestaciones culturales. Aun produciéndose estas con una plural diversidad de corrientes y direcciones que evidencian las fecundas posibilidades creadoras de los ideales revolucionarios, su influencia ha sido y sigue siendo decisiva y categórica.

El medio cultural de México al producirse la revolución no podía ser más lamentable y estéril. El porfirismo había creado una cultura aristocrática, cerrada, fomentada artificiosamente dentro de un medio viciado, sin nexos ni vínculos con la vida mexicana.

Era de esperar que produjese la revolución alteraciones profundas en el campo de la cultura. Con ella, salían a superficie y aparecían en escena factores hasta entonces ocultos, pero de peso e influencia decisivos.

---

* *1928*, 15 de noviembre.

Se rompió para siempre con el círculo vicioso, artificial y falso, de la cultura porfiriana y con el coloniaje cultural. Pero, al producirse este rompimiento, advino fatalmente un momento de crisis, de desorientación, determinado por los esfuerzos y tentativas que tuvieron que hacerse para adaptar los valores de la cultura a las nuevas realidades creadas por la revolución. Este proceso no podía producirse sino a impulsos de estímulos y reacciones irreductiblemente individuales, respondiendo cada quien con su propio temperamento y su sensibilidad, a las solicitudes del medio. No se habían concretado aún lo suficiente las nuevas realidades revolucionarias, sus ideas y formas económicas y sociales, para que pesaran sobre la iniciativa individual, influyendo sobre ella de una manera decisiva y enderezasen inexorablemente por un mismo cauce todos los esfuerzos y manifestaciones culturales que en estos momentos pudieran producirse con la marcha tumultuosa y desbordante de la revolución.

En el campo artístico, lo propio que en el literario, el cambio se manifestó de una manera inmediata y clara, con una variación de los medios y elementos formales, es decir, de una manera intraartística, que en nada afectaba al contenido y sustancialidad de la creación. Pero, en los dos campos, este cambio y este propósito respondieron a finalidades y corrientes opuestas y aun contradictorias, oposición y contraste que día tras día, a medida que esas corrientes han ido definiéndose y afirmándose, se han acentuado más y más. Mientras en el campo literario el estímulo y la posibilidad de iniciativa creados por la revolución al romper los viejos moldes y solicitar la función creadora individual, provocaron una corriente individualista, haciendo cada quien de su propia personalidad el único vehículo y contenido de su creación, en el campo artístico, ese *individualismo* sirvió de vehículo y agente trasmisor a las nuevas realidades económicas y sociales creadas por la revolución. Se convirtió así, de hecho, el arte, y especialmente la pintura mexicana, en un sector de las actividades revolucionarias, y en una de sus más preciadas conquistas.

Ocioso es decir que las manifestaciones de esta doble corriente han sido divergentes y opuestas entre sí. Mientras la literatura

mexicana se esfuerza por elevarse a una categoría y a un plano de universalidad, entrando dentro del círculo formado por las elites de cada país y apartándose de todo contacto y vinculación con la realidad inmediata, la pintura, por el contrario (salvo los casos, raros y sin resonancia, de algunos pintores desvinculados del medio, que se dan más que al culto de las categorías plásticas esenciales, al sensualismo y a la literatura, herencia nefasta del preciosismo occidental), ha ido derechamente a un mexicanismo formal, categórico, expreso, y aspira a la universalidad por vías de ese mexicanismo y en función de él. Son, pues, totalmente opuestas las dos corrientes, y su disparidad no puede menos que sorprender al observador que no haya seguido de cerca este proceso de la cultura mexicana a partir de la revolución, contraste y oposición que, día tras día, se hacen más ostensibles y declarados, acrecentándose las distancias y posiciones respectivas de ambas manifestaciones y actividades.

***

En los patios de la Escuela Nacional Preparatoria, en 1923, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas, con sus pinturas murales, ofrecieron las primeras obras que ha producido la pintura revolucionaria mexicana, consagrando, más allá de las paredes de los estudios y de los intentos aislados, los propósitos renovadores de la nueva plástica. Poco después, en el anfiteatro de la misma Preparatoria, Rivera se inició como pintor mural.

Indudablemente, en estas pinturas, que iniciaron el gran ciclo de la pintura mural revolucionaria mexicana, el mexicanismo y los esfuerzos por crear una plástica auténticamente mexicana, repercusión del nacionalismo revolucionario en el campo artístico, se concretan y limitan, no totalmente, pero sí de una manera especialísima, en el cambio escénico, en la novedad de los temas, en las fuentes de curiosidad e interés que inspiran y mueven a los pintores, sin que este cambio y esta preocupación ahondaran y llegaran a dar a la materia plástica un sentido acorde con la variación temática y escénica que se producía, es decir, sin variar

la sustancia artística y variando solo la escenificación y los procedimientos. Quedan relegadas las escenas historiadas, el anecdotismo literario de la pintura prerrevolucionaria, y los pintores mexicanos acuden a las realidades próximas y palpitantes de la vida que les rodea, arrancando de ella emociones y temas para sus obras. Esta emoción, sin embargo, es una emoción plástica, escénica; el pintor, ante el escenario agitado que la revolución ha creado, se sitúa como espectador, sin ahondar en el espectáculo y sin apasionarse en él, como no sea por su plasticidad y su pintoresquismo.

No obstante, se había dado el primer paso, y es indudable que los frescos de la Preparatoria señalan el primer intento franco y decidido para la mexicanización de la pintura mexicana.

Se podía ya, después de esta primera tentativa, caminar sobre seguro, sabiéndose a lo que se iba y cómo. Cuando Rivera emprende la decoración de los muros del patio de la Secretaría de Educación, sus primeros frescos son, en realidad, por el concepto y por la ejecución, una continuación perfectamente normal, sin saltos ni brusquedades, de los que antes se pintaron en la Nacional Preparatoria.

No obstante, a medida que Rivera progresa en esta obra y van llenándose los muros, se perfila y acaba por definirse en su pintura un cambio de propósitos y objetivos, que viene a marcar, claramente, un segundo momento en el proceso y la evolución de la pintura mexicana revolucionaria. Porque si en las pinturas de la Nacional Preparatoria la finalidad estética perseguida era la máxima y más elocuente exaltación de las posibilidades plásticas del medio mexicano, es decir, una mexicanización escénica, temática, los frescos de la Secretaría de Educación tienden de una manera especial y concreta a reflejar el ambiente social creado por la revolución, las vicisitudes de la lucha revolucionaria, el nuevo panorama de la vida mexicana, no única y simplemente con fines estéticos sino, principalmente, con miras y propósitos de propaganda, utilizando la pintura como un arma pedagógica, al servicio de los ideales revolucionarios. Toda la obra mural de Rivera, excepto la de Chapingo, responde evidentemente a este propósito.

Paralelamente a este segundo momento, en el cual persevera Rivera más acentuadamente cada día, culminando esta tendencia en los frescos del tercer piso de la Secretaría de Educación, se inicia y afirma una tercera corriente que concreta todos los esfuerzos de la hora actual y aspira a una mexicanización de la plástica, apoyándose para ello, no en finalidades pedagógicas, sino en el hecho plástico en sí, en la misma materia, creando una plástica que responda a modalidades propias, es decir, mexicanas, de sensibilidad y emoción. Se piensa que los temas y el pintoresquismo mexicanos a través de una visión y de modalidades técnicas y recursivas europeas, no son suficientes, ni sacian este afán irrefrenable de mexicanismo que guía a la nueva pintura.

Este propósito, iniciado ya por el grupo de pintores que dieron fe de vida en la Nacional Preparatoria, propósito en el cual han perseverado, afirmándose en él, se está cumpliendo, y ofrece obras de indiscutible interés y valor artístico, que constituyen, al propio tiempo, una manifestación profundamente, esencialmente mexicana. Y así ha podido lograrse, sin trucos escénicos, sin recurrir al anecdotismo pintoresco y al localismo folklórico, una pintura genuina y auténticamente mexicana, por su espíritu, por su humanismo esencial, porque revela y expresa fielmente modalidades de visión y de sentimiento, y posibilidades de emoción, inconfundiblemente mexicanas.

Con ello se ha llegado a la cima de este proceso por el que ha atravesado la pintura revolucionaria mexicana, desde que se iniciara, en 1923, con las pinturas de la Preparatoria. Hoy, la pintura mexicana no lo es ni pretende serlo por sus temas ni por su dedicación, es decir, por recursos y elementos extraños a su propia esencia. Es mexicana sustancialmente, por su contenido, por su materia, intrínsecamente. En este empeño, se han unido al grupo de pintores de la Preparatoria, que se han afirmado desde aquel inicio por un camino de realizaciones plásticas puras, otros, surgidos de las últimas promociones, para los cuales, limpio el camino y determinados claramente los propósitos

que se perseguían, ha sido más fácil el intento. Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas pueden citarse entre los nombres de primera fila de este frente, que agrupa una falange nutrida y luchadora.

México, octubre de 1928

Luis Araquistain, *La revolución mexicana*. Madrid, 1929.*

Juan Marinello

En este libro –de altísimo interés para los cubanos– han cuajado en meduloso y original ensayo político las dotes del gran periodista de *La Agonía Antillana*. Ha precedido a esta obra un análisis cuidadoso y sutil del proceso revolucionario mexicano. Sobre el análisis se ha construido, articulado, afinado, la visión original. Doble éxito de Luis Araquistain: porque es tarea magna establecer sobre bases seguras –entre hitos que no sean de cartón– la marcha de la larga inquietud azteca. Porque no es frecuente en el escritor hispánico la interpretación original –y real– del fenómeno político.

Ante el gran vuelco ruso, los elementos en pugna se definen al pronto, nítidamente. Cada cual, al tomar su partido, dicta su fallo. En México el fenómeno es de extrema complejidad: al real y noble anhelo de tierra y dignidad que posee al indio, se mezcla en mil casos la apetencia de mando y de personal dominio que la Conquista, la Independencia y la política dejaron en su sangre. El caudillo de tipo tradicional –mayoral de su provincia o de todas las provincias– se disfraza a cada paso de redentor de la indiada infeliz cuando en ese disfraz –y no en la connivencia con el Capital y con

* *1929*, 15 de marzo.

la Iglesia– ve el trampolín para su turbia ambición. La confusión es tanto mayor cuanto que en más de un caso el jefe de más limpia intención obedece, sin quererlo, a la tara mocthezumiana o cortesina. Y toca su límite la dificultad para ver claro, cuando problemas locales –personales– o momentos políticos inesperados ponen frente a frente a Obregón contra Zapata –a hombres que parecen servir a la buena causa del indio.

Frente a los problemas políticos de España y de Hispanoamérica suele tomar dos posturas igualmente infecundas el escritor español e indoamericano: o el grito lírico, el apóstrofo encendido contra el enemigo interior y externo –es lo más cómodo– o la construcción de teorías de admirable lógica *estética*. Ganivet, en su gitanería intelectualizada, ha dejado mal discipulado. En lo político no deben caber más teorías que las que signifiquen las líneas –muy sobrias– de una acción inmediata. Mientras los escritores hispánicos han edificado y retocado sus teorías de largo alcance –de pretendido largo alcance–, los políticos han barajado a su antojo los factores del problema nacional. Cuando el escritor ha querido dar el último toque a su construcción, ha venido abajo porque el suelo ya era otro del que palpó para adecuar a él su edificación.

Araquistain –agradezcámoslo mucho– olvida el grito y el culto entretenimiento de la teoría teñida de sorprendentes paradojas. Del estudio sereno de la historia mexicana, extrae los elementos para su visión original. El problema de la tierra –de la tierra arrebatada al indio– adquiere en su libro, al examinarse a la luz de cada etapa política y en función de las fuerzas de avance y reacción de cada etapa, la eficacia de lo esquemático. El libro de nuestro colaborador –en *1929* expuso Araquistain antes que en ninguna otra parte su visión política de México– nos deja la imagen, al cerrarlo, de un desfile épico y trágico de indios pordioseros clamando por la tierra arrebatada por el "científico" y el "padrecito". A cada paso caen los suplicantes –suplicantes con 30-30–. Fuerzas que no ven, detienen el esfuerzo de la jornada agobiadora. En el pecho de cada rebelde hay un impulso que quiere volverlo al punto de partida. Pero al morir cada sol, el patético conjunto ha adelantado algunos palmos.

Alguien puede sonreír ante esa marcha lenta del pueblo mexicano, que nos describe y explica Luis Araquistain. La sonrisa cesará cuando se piense que otros pueblos –¿para qué ejemplos?– no marchan. ¿Marchamos nosotros, con un problema de tierra más grave que el mexicano? México ha de luchar –principalmente– con el terrateniente mexicano. México con su inestabilidad política, con sus males endémicos, ha organizado, bien o mal, una legislación de defensa de su riqueza inmueble. Nosotros hemos de vérnosla con terratenientes extranjeros, casi todopoderosos, protegidos por un Estado cauteloso y rapaz. Nosotros, en la falaz *balsa de aceite* de nuestra politiquilla, no hemos pensado en las leyes defensivas de nuestro territorio, de nuestra vida.

José Martí –cuya fuerza profética cada día se acusa más– dijo, en plena época de científicos y clericales: "*o México sale con el indio, o no sale*". México, lentamente, está saliendo. Nosotros no queremos salir de la garra que nos quita la vida. La herida consentida en nuestra carne es, más que asesinato, suicidio. Los suicidas no marchan.

Carlos Alberto Erro, *Medida del criollismo*. Buenos Aires, MCMXXIX

Programa de criollidad*

Félix Lizaso

Esquema de antecedentes

Pienso que ningún país de América puede exhibir más variados intentos definidores de su propia actitud, que la Argentina. Puede blasonar de ilustre genealogía. Ahora mismo, cuando en un libro importante se intenta sondear el criollismo para lograr su medida, nos enfrentamos con tres tentativas –argentinas las tres– inscritas al pie de nombres representativos: Rojas, Borges, Güiraldes.

(¿No cabría decir que con cada gran hombre nuestro hemos tenido una fórmula americanista? La historia del americanismo valdría por un compendio del pensamiento de los máximos valores de América.)

Una teoría se anula a sí misma desde el momento en que para explicar el "ritmo irreductible y último del alma", que sería en cada caso lo genuino –argentinidad, mexicanismo, cubanidad– intenta elevar a categoría única que abarque y domine el conjunto, una cualquiera de las modalidades políticas de un pueblo –aún cuando fuera la más entrañable. Es este el caso de Rojas con el federalismo, y los hombres de hoy encuentran que sus libros "no contienen una

* *1928*, 15 de diciembre.

sola sentencia eficaz sobre su reacción espontánea ante el mundo, y sigilan, como si faltara, la conducta criolla frente al porvenir, el paisaje y la patria".

Los ímpetus conquistadores ancestrales parece que estuvieran ansiosos de reposo, de letargo –exhaustación después de una larga jornada de hazañas– y que condensándose inversamente en el criollo, lo adormecieron. ¿Cuál podría ser su hazaña, entonces? Jorge Luis Borges nos lo dirá con las más desoladas palabras: "Un descreimiento grandioso podría ser nuestra hazaña". Y le señala al criollo ese cúmulo de caracteres negativos que nosotros conocemos muy bien: "burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza".

La tercera posibilidad: el aislamiento de lo criollo, en características que se han considerado más legendarias que reales, encontró en Don Segundo Sombra, el resero de Güiraldes, la más completa encarnación.

Y aun viene la posibilidad última, la del autor del libro, que a vuelta de tantas medidas –unas en la realidad, otras en el vacío– la resume en pocas líneas: "Pero todo lo que cabía esperar –la actividad creadora, la curiosidad de rutas desconocidas, el ímpetu de dominación– le faltó, decididamente".

El criollo frente a la vida

El criollo fue negativo *a priori*. ¿Por convicción? ¿Por debilidad? Fue un vivir el suyo al margen de su misma vida, como algo invalorado, inútil como no fuera para el desprendido, y en todo momento posible, acabamiento. Una falsa elegancia lo poseyó: la del convencido de la inutilidad de cualquier esfuerzo: un vencido antes de haber luchado –infiltración malsana de un anticipado romanticismo que le caló la entraña, y se la narcotizó.

El desinterés pudo ser su gran virtud –fue mejor su gran pecado. Ha existido un inexplicable divorcio entre la fuerza germinativa

del suelo americano y sus hombres, más dados a la contemplación perezosa que al estudio de sus elementos y al modo eficiente de aprovecharlos.

América clamaba por hombres nuevos, constructivos, creadores: hombres de fe en sus fuerzas y en su tierra. El criollo, adormecido, no era el hombre que América necesitaba. El escepticismo fue la gran pústula en la voluntad de este hombre, y América ha tenido que perder mucho tiempo en arrancársela. ¿Pero de dónde pudo venirle al hombre americano ese descreimiento? ¿No estaba América abierta a todas las conquistas? Veníamos deleznablemente inclinados a la anulación, por la quietud –y cuando no, a la imitación de lo europeo, que no podía acomodarse a lo nuestro.

Le faltó dirección; no supo de brújula. El porvenir no fue su blanco: un desmayado andar sin rumbo, sin ayer y sin mañana, le satisfizo plenamente.

¿Se le fortaleció acaso alguna vez la voluntad? No se le educó nunca para vencer –para creer en sí– sino para los ínfimos menesteres, para los escarceos aledaños.

Natural que fuera dificultoso y lento llegar a vencer aquel descreimiento esencial. Hoy va siendo más resabio de gente vieja, que actitud de hombres nuevos. Ya va a menos el americano con aquella invencible inclinación a la inutilidad. La juventud de América se pone de pie y guerrea contra el estancamiento y el marasmo.

Fuerza nativa

Quizá a nosotros nos atraiga el espejismo; pero nos parece que en el aislamiento de lo criollo, para fortalecerlo y depurarlo, está el mejor camino.

El alma nuestra ha de ser la de la tierra; y esos rasgos, por agónicos que parezcan, son los más firmes, los más profundos. En favorecer el auge de los más geniales y puros, debiéramos coincidir.

La fuerza nativa ha de arrancar de una virtud que puede ser de ayer o de hoy, porque no es posible que haya divorcio real entre

dos momentos de un solo espíritu. Por algunas características ha de explicarse el total contenido. Lo que sí parece posible es que esas características se afiancen, o se modifiquen, en determinados casos. Favoreciendo un renacer de ciertas fuerzas nativas, podríamos obtener el ingrediente genuino: los demás serían los imprescindibles de todas las civilizaciones. El criollismo sería aquello que fue en esencia; pero mucho más, porque sintiéndose más fuerte, echará a un lado aquel desgano de lo útil, que lo hizo siempre limitado; aquella contribución al escepticismo, que le hacía considerar inútil cualquier empeño; aquel despego de la vida, jugada trivialmente a cada momento, y rescatada, sin embargo, para las grandes empresas: exhausta de finalidad, en una palabra.

El resero de Güiraldes podrá no ser de hoy –más remembranza que presente– que es cosa en que nosotros no podemos opinar; pero es sin duda alguna la concreción de una fuerza nativa. Es una afirmación a gritos en el desierto americano; un pregón de optimismo, nacido de la propia realidad, por el empeño de reciedumbre –no obstante sus dejos de fatalidad y de conformismo. Aquella es la característica que nos importa: por la que ha llegado el pueblo argentino a donde está.

Nosotros no hemos postulado ninguna afirmación: nos hemos atrincherado en un ridículo escepticismo: –en los pocos, con ribetes de elegancia; en los más, defendidos por nuestro clásico choteo. La fuerza que nos falta se origina en esa actitud de condescendencia o de descreimiento: un rebajamiento de las calidades esenciales, una tangente al esfuerzo. Puesto que nada se toma en serio, no hay porqué esforzarse. Y ni siquiera tolerar el esfuerzo en los demás, porque para eso sirve el choteo, para salirle al paso, y desinflar con una frase intencionada, todo un empeño.

El choteo no es una virtud de la que podamos complacernos, como se acepta, sino una corrupción. Se da el caso interesante de que nuestra literatura es una de las más serias que existen: el humorismo no ha sido nunca nuestra vena. Nuestros hombres de letras se han caracterizado por un indudable empaque de seriedad. –Cierto que acaso por esto nuestros valores han sido extraños a su

propio pueblo, que no los ha buscado, ni los conoce, ni se interesa en conocerlos. En cambio, la entraña del choteo va siendo bien conocida: ya no podemos regocijarnos de ser el pueblo que lo tira todo a relajo; Jorge Mañach lo ha desentrañado con ahincada penetración, y le encontró indudables contactos con el resentimiento, la teoría de Max Scheller, tan fecunda en aplicaciones cotidianas.

El choteo en definitiva no es más que ignorancia. Tan pronto un hombre sabe de una cosa bastante para ennoblecerla cuando hable de ella, le repugnará el choteo. Un caso de educación, en suma. A mayor perfección personal, a mayor suma de conocimientos, más conciencia, más valoración. Por eso yo creo que estamos presenciando un rápido arrinconamiento de aquella actitud –lo que indudablemente habría de explicarse también por el vencimiento de nuestro escepticismo, dada una mayor necesidad de acción y de vida.

Contra un descreimiento cualquiera, por grandioso que sea, una voluntad de fortaleza. Esa fórmula nos la da el tipo de Don Segundo Sombra, no obstante que sea más de ayer que de hoy, como se dice. Su ímpetu, ¿no será de todos los tiempos? Bastaría por sí para construir sobre él toda una teoría de criollidad. La elegancia del escepticismo ha caducado en literatura, como en todo.

Me parece enorme el bien que este libro de Güiraldes puede hacer a su patria, y a las demás patrias americanas. No porque deba copiarse esa presencia volatilizada de una fuerza propia, representada en Don Segundo Sombra, fuerza que abarca todo el libro –en tanto que para pintar el personaje se han necesitado tan pocas líneas–, sino porque puede llevar a meditar a cada uno sobre lo propio, y a realizar su genuina presencia americana.

Busca del universal criollo

¿Cuáles son los elementos en los que radicaría la fuerza nativa del criollo? Nuestros países americanos son fácilmente diferenciables por los matices de su carácter y de su arte. Son a veces inmensas las

diferencias; otras, las proximidades son más bien coincidencias.

Pero hay un latir tan único en el fondo, que en el nuestro reconocemos los demás.

Las diferencias no pueden, no deben ser borradas, aún convendría acentuarlas, hacer de ellas el centro de cada círculo. Pero todos los círculos pudieran ser concéntricos en la esencia.

En el largo período de letargo, no vivimos. Debemos recuperar el tiempo perdido. Realizar toda nuestra capacidad de progreso y toda nuestra capacidad de idealismo. América tiene un ciclo propio que cumplir: base previa de ese ciclo ha de ser su voluntad de americanismo. Pero es a la vez previo el acuerdo sobre lo auténtico criollo, para ensayar después el cultivo y el crecimiento de la esencia americana.

Ya muchos americanos están descubriendo la sustancia criolla en el paisaje que los rodea. Hay que descubrirla en el hombre. Hay que ir como en busca de una emoción nueva, asistiendo a la diaria creación nuestra, de espalda a la no-América si fuera posible. Debiéramos cultivar una especial facultad para gustar lo esencial criollo, lo esencial americano. El residuo propio del alma americana –mezcla de excelencias y de defectos que palpita siempre en el fondo de todo ser–, eso que no responde sino a nosotros mismos, y que nos pertenece enteramente, sería el criollismo. Algo que no debe faltar en la base de la americanidad, porque es lo que da la marca del tipo propio, como en otras partes el hidalgo, o el *gentleman.*

"Si se me obligara a concretar mi propósito en dos palabras, diría que busco el universo criollo" –explica el autor en el prefacio de su libro. Cierto que su indagación se concreta después a la Argentina, su patria; pero de su libro apuntan tantas posibilidades realizables que ya nos parece que va a surgir una conducta criolla de cada patria americana, y un anhelo de unir todos los ímpetus.

¿No es virgen entre nosotros esta idea de interpretar nuestra posición, y por qué camino ha de salir al ancho mar americano nuestro propio criollismo?

El amauta José Carlos Mariátegui*

Juan Marinello

Presencia

Cada hombre de Hispanoamérica ha oído alejarse por su propia entraña los pasos de José Carlos Mariátegui. Se ha roto una voz que estaba hecha de los gritos de todos. Por eso ha sido una partida sin silencios. Las angustias articuladas –polarizadas– en el ademán indicador han quedado colgando de cada garganta enrojecida. Urge un hueco de meditación entre los gestos angustiosos. Precisa que la resonancia prenda, sin paréntesis, en el mejor metal. En Mariátegui la obra intelectual no puede ser cosa inseparable de su presencia, porque él estaba en su obra y su presencia empieza ahora. Por venir de su aliento de hombre su palabra nació con piernas incansables. Como toda palabra transida de humanidad y codiciosa de porvenir será la suya viva y reciente cuando ya no diga la verdad.

Drama y tragedia

América ha querido ser Europa. ¿De dónde, si no de las tierras que tallaron a sus conquistadores y pioneros, podía venirle la orientación

---

* *1930*, nº 47, 15 de junio. Publicado con motivo de la muerte de José Carlos Mariátegui.

de su deseo? Pero, en las tierras europeas las nuevas formas surgen como rectificación del momento anterior y la más violenta mutuación es, observada en sus raíces, parto fisiológico.

En el norte del Continente nuevo, sin sangre india en el torrente dominador, Europa tuvo un desplazamiento solo perturbado por las nuevas condiciones de vida. La parábola occidental aceleró, sin quebrar su destino, el impulso que le venía de Roma. En cada paso del pionero hay una intención de permanencia. El pionero fue un hombre en función de poderío creciente, a diferencia del conquistador, preocupado de la exacción agotadora. Cuando el colono de Nueva Inglaterra volvió la vista a la realidad nacida en su marcha, advirtió una estabilidad apta para traducir plenamente las apetencias centrales de Europa. La etapa capitalista industrial, que la tierra matriz llevaba a momento culminante, halló en el norte de América su último –y más alto– estadio. La rectificación local fue elemento coadyuvante de cada inquietud trasatlántica: el pionero hallaba en la gran industria un sustitutivo superado de su carrera hacia el Oeste. Norteamérica encontraba la herramienta forjada para sus manos rudas.

En Suramérica han vivido superpuestas, comunicadas intermitentemente, culturas de tipo distinto, antagónicas en más de un aspecto. La capa inferior, detenida en su evolución por la conquista, dañada en sus esencias por la Colonización, no ha podido dar la tónica directora. La capa dominante, lejana espiritualmente del indio –sojuzgado, pero presente–, no ha podido ir a la integración de una realidad indoamericana. El criollo ha mirado a España, a Francia; el indio se ha mirado a sí mismo como un modo de mirar hacia atrás. Los dos mundos secantes han cambiado, en sus intersecciones, sus fuerzas mejores. Las ansias de cada mundo no han podido ser idénticas ni netamente contrarias. El indio quedó impermeable a la vibración europea. El criollo no pudo, en un medio profundamente distinto, incorporar la comunidad a su cargo al ritmo de París y de Londres.

A los hombres directores de Norteamérica solo tocó enseñar el mejor manejo de los instrumentos propicios. Eran parte cimera

–no distinta– de su comunidad. (Cuando Teodoro Lüddecke llama hoy a su pueblo a un entendimiento con el yanqui, está sintiendo en su epidermis germana el rasguño de la pluma de Emerson). Suramérica ha tenido que exigir demasiado a sus orientadores. El caudillo libertador tuvo que hacer, entre hombres e intrigas, la rebeldía y la estructura de las nuevas repúblicas. (Cuando alguien estudie rigurosamente la suma de energías y superaciones íntimas que los líderes del indo-ibérico pusieron en su obra, se anotará un nuevo tipo de milagro.)

José Carlos Mariátegui, líder de su día y orientador de *un mundo por nacer*, fue forzado a mezclar, a equilibrar, las esencias del hombre apostólico –hombre en futuro– con las virtudes presentáneas del *realpolitiken*. Quiso llevar a su pueblo, a su gente americana, por caminos inéditos y le fue preciso mostrarse a sí mismo la realidad de las vías inestrenadas. Como en la Independencia, Europa volvía a dar la claridad para transitar los senderos desconocidos. Como ayer, era ineludible un credo preciso, afirmativo, intransigente, romántico, que hubiese mostrado ya en el continente nutricio fuerza de realización. Mariátegui fue al análisis leal, acucioso, perspicaz, pero realizado desde un ángulo apasionado. El dato, el enfoque, verificados con científica objetividad; la doctrina desentendida de lo que no fuese su propia órbita, a un lado lo que pudiera distraer, debilitar, la visión de lo apetecido. "No soy un espectador indiferente del drama humano. Soy, por el contrario, un hombre con una filiación y una fe" –dijo en más de un momento el autor de los *Siete ensayos.*

Tener una fe es ser parte encendida del drama del mundo. Salvarse o perderse con el mundo. Cuando la fe se ausenta, la comedia llega. Los hilos burdos, sin color sensible a la pupila apasionada, amarran frente a nosotros el espectáculo tragicómico. Se llena entonces de silencio nuestra mejor intimidad y se puebla de resonancias lo exterior. Como ninguna ligadura embaraza la visión, como ningún impulso realengo parcializa lo observado, la fotografía del mundo es perfecta y todos nos reconocemos un poco en ella. Solo el hombre dramático puede darnos lo que no está en ninguna fotografía: el espectáculo de sí mismo y de su trayectoria

dentro de un cuadro en el que lo que no sea él y su destino queda desvaído, horro de significado. Las luces reflejadas sobre el hombre espectador y devueltas por él a lo externo tiemblan trágicamente sobre todas las cosas. La luz vertical aparecida en el pecho del hombre dramático taladra gozosamente su representación trascendente de las cosas. Todo late en ella hacia un fin previo. En el hombre-humanidad no puede existir la tragedia. Esta nace del choque entre el anhelar y la fatalidad negadora del deseo. En la fe enérgica no tiene parte la posibilidad negativa. El hombre-actor tiene en su mano la verdad. El espectador es siempre el conquistador en su busca trágica. ¿No fue el autor de la *Comédie Humaine* quien gritó, en pugna un poco risible con Napoleón, su oficio de conquistador?

Mariátegui fue un hombre dramático en un coro de hombres trágicos. Afirmó mientras todos dudaban. De ahí su fuerza. Hundió las manos con dolor de creación en carne angustiosa. De las palpitaciones de esa carne hizo su ritmo. De ahí la validez permanente de su mensaje.

Estilo de profundidad

La virtud dramática de Mariátegui lo cambia de artista en político. Sus años de *colónida*, su devoción frente a las gracias decadentes de Valdelomar, su efímero danunzzianismo, fueron vías purgativas. De ellas se trajo el afinamiento de medios captadores y expresivos y esa preocupación de lo literario como hecho humano que matiza –comprobación y contraste– su obra de hombre de doctrina. El arte, para el autor de la *Defensa del Marxismo*, es un producto negador o coadyuvante del momento histórico-económico. En ambos casos interesa al sociólogo. Rabindranath Tagore, ausente de las corrientes rectoras de su instante, es el error que Barbusse se encargará de rectificar. Chaplin, objeto y pretexto temático de la artecracia de vanguardia, es el momento romántico de la etapa capitalista (*The Gold Rush*) y, además, (*The Circle*), el *clown* egregio, creación leal de una Inglaterra imperialista y darwiniana.

Para Mariátegui no habrá arte nuevo sino arte actual, es decir, revolucionario. Arte en el que se traduzca adecuadamente la inquietud política y el anhelo social. La nueva técnica, la vestimenta de corte desusado, nada significarán aunque estén de espaldas a lo consabido, aunque maten el claro de luna y el retrato literal. ¿Estrechez de visión determinada por una postura dogmática, por la inserción de por vida en una milicia ofensiva? Traslación a campos inusitados del concepto político y del artístico, revaloración de ambos conceptos. Cuando lo político es la corriente vital, ¿puede algo quedar a sus márgenes? Y no olvidemos que para el ensayista peruano la política es "la trama misma de la historia". Lo que sea eco de voces conocidas está perturbando sin objeto el triunfo de las voces recientes y de las que quieren romper. Lo que, sin venir de ayer, quiera desasirse del aliento caliente del querer colectivo, deja de ser "iconografía para una religión viva" y es solo decadencia.

Mariátegui detiene su pupila apasionada en el hecho artístico y, como Martí, lo tiñe de su sangre. Pero no le entrega, como nuestro gran escritor, su latido central. Otros, con virtud estética dominadora, bien centrados en la sed de su día, den su hombre estético a la gran construcción. En él –lealtad estricta a su tiempo y a su fe –el escritor solo debe aparecer cuando le sea forzoso servir en las banderas del hombre. Su verdad pedía alas, pero a él tocaba hundirle el pie en la tierra de todos. Cuando su verdad no se inquietaba, su pluma debía quedar inmóvil. ("Muchos proyectos de libro visitan mi vigilia; pero sé por anticipado que sólo realizaré los que un imperioso mandato vital me ordene".) Pero, en su oficio subalterno de medio realizador, se comunicaba a la palabra el calor y la claridad que la habían llamado a su servicio. Como frente a Unamuno –gran político del partido de Unamuno– es imposible recordar frente a la obra del líder de Lima la distinción preceptista entre forma y fondo. En ambos el fondo se *expresa*. En uno y en otro la palabra tiene sentido en tanto es parte viva, carnal, de quien la escribe. Como a las aguas marítimas el color –el estilo, les viene de la profundidad. El calado asombroso de algunas páginas de *La escena contemporánea* es la explicación única de su valor antológico.

Amauta

El marxismo –con sus complementos sorelianos y leninistas– fue el absoluto de José Carlos Mariátegui. No hay línea en su obra que no sea de batalla. No hay batalla en sus libros que no se libre por la socialización de Hispanoamérica. El módulo se importaba de Europa. ("Y creo que no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales"). Pero por primera vez podía esperarse que los pueblos del Sur realizaran en plenitud el nuevo estado. Lucía medida humana.

Llevar a todos los hombres hacia el hombre es cosa más dura que sacarlos del poder político de un monarca lejano. Los obstáculos habían de ser menos violentos pero más impenetrables que en la lucha contra España. Porque el criollo debía perder en esta nueva Independencia lo que ayer tomó del español. El poder del blanco se apoya en el entendimiento –sumisión– con los imperios industriales. Hay que libertar otra vez a la América mulata de la garra extraña y dar además al indio –perdedor en todas las guerras de América– estatura humana.

Para producir la doble redención, preparó Mariátegui las armas que la nueva época pedía. Toda su juventud trashumante por Francia, por Italia, por Austria, es un pertrecharse de los más eficaces proyectiles. Toda su obra de periodista en *La Razón*, en *Variedades*, en *Labor*, es un ejercitarse para el golpe de gracia a la tiranía de dentro y a la de fuera. En *Amauta* surge ya el táctico irreprochable. En los *Siete Ensayos* se dispone todo para la revolución que la muerte –de la misma casta destructora que Leguía y el imperialismo– ha retardado ahora.

Los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* es un libro de significado continental. Lo que en él se dice del proceso de la literatura moderna del Perú, de la marcha en zigzag de su instrucción pública, del factor religioso en su historia colonial y republicana, nos interesa como dato libresco, que es hoy la más segura manera de no interesar. La evolución económica peruana que se nos da en sus páginas primeras nos afecta vitalmente como

caso americano. En el análisis de un espectáculo cercano vienen a la superficie con relieve esquemático, las causas americanas –universales– que lo determinan. Como documento nacional puede ser discutido el gran libro. (¿No le han salido ya al paso los impotentes parapetados como ayer detrás de la fecha y del número?) En cuanto mira a la esencia del hecho económico de Iberoamérica es inatacable. Podemos dudar de la capacidad ingénita que advierte Mariátegui en el indígena para la vida comunizada: los tiempos feudocomunistas de Pachacútec no son los del industrialismo complejo de Lenin. Pero no podemos convertir en motivo polémico el cuadro clínico que de la economía colonial –retardo aprovechado sigilosamente por evoluciones económicas normales– se nos ofrece en los *Siete ensayos*. El descubrimiento de las entrañas de esta realidad americana bien vale la vida que acabamos de perder.

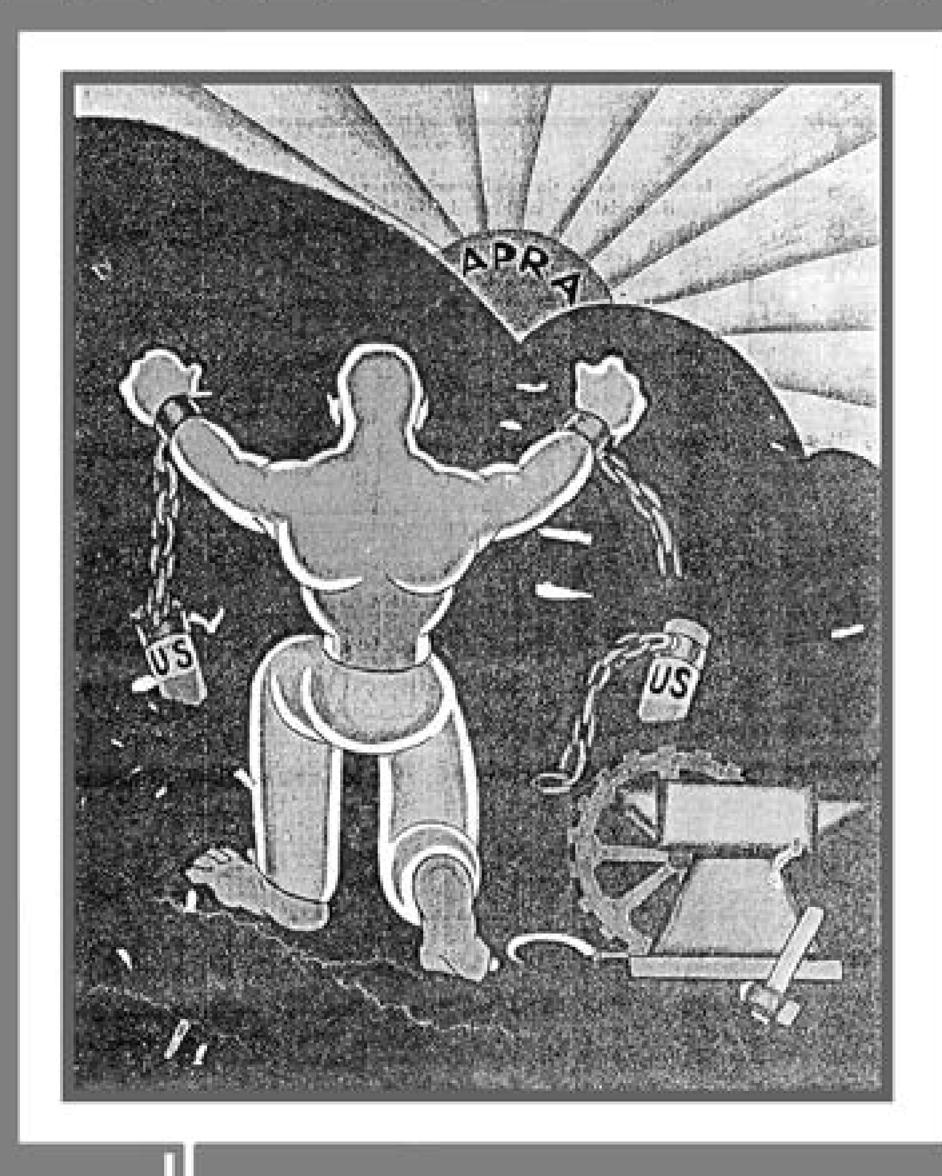
Por caminos peruanos nos da Mariátegui el tamaño de la tragedia que todos vivimos. El problema del indio de la sierra cuzqueña, el anquilosamiento del cuerpo social del Perú por el gamonalismo triunfante, son –con otras etiquetas– los elementos en juego a lo largo de la economía colonial de nuestros pueblos. Tierra barata y explotación barata del hombre que, al labrarla, le da precio. Tradición feudal ininterrumpida con el solo cambio del color del privilegiado. Mayordomo sin escrúpulo que asegure el disfrute cómodo de las rentas al Señor que ahora vive lejos del feudo: Perú, Cuba: Indoamérica.

No se indican en el libro de Mariátegui los modos de acción inmediata para quebrantar un estado de tan decisiva inferioridad. Él –que distinguió sagazmente un día al revolucionario del utopista– sabía como Martí que, puesta en marcha una verdad, camina hasta que deja de serlo. Sabía que la parte Sud del Continente vivía en un momento económico ya superado, pero que en él estaba gestándose –en saldo de esclavitudes– el salto sobre el instante triunfador pero estéril que está gozando el Norte del Continente. Advertía, aunque nunca lo expresó, que a cada golpe que el imperialismo capitalista infería a la América se desnutría el brazo agresor. Estaba convencido, aunque nunca lo dijo, de que

la descomposición del industrialismo burgués norteño coincidiría con la saturación de Indoamérica. Tenía la clarividencia de que, mientras la burguesía rubia aceleraba en su egoísmo el declive de una etapa económica periclitada, cerca de su lecho de enfermo se tocaban el codo las angustias que mañana enseñarán al Norte y al Sur el reinado del espíritu.

Para saber dónde va un pueblo hay que sentir muy cercano su aliento. Para encarnar su absoluto hay que sufrir su herida. La inmovilidad de Mariátegui tiene un hondo sentido. En el corazón de la injusticia, donde el Imperio y su Fiscal lo podían todo, debía abonar con su agonía de cada hora las siembras nuevas de su mano. La injusticia es el fondo obligado del héroe. Desde toda su América, desde esta isla aherrojada como su Perú y "a la que sus límites impiden toda autonomía de movimiento histórico", veíamos a Mariátegui como un defensor avanzado de nuestro destino. Le seguiremos viendo ahora en su sillón de ruedas, proyectada hacia adelante la cabeza de aguilucho obstinado, desmedido el pabellón de la oreja como para captar las corrientes subterráneas, la pupila brillante y quieta –vida y porvenir– como los amautas del viejo Incanato.

ATUEI



atuei

La Habana, noviembre de 1927 - agosto de 1928.
Revista mensual. 6 números.
Directores: Enrique Delahoza y Nicolás Gamolín [seudónimo de Francisco Masiques].
Tuvo que ser editada en varias imprentas debido a la persecución por parte del dictador Gerardo Machado, lo que también explica la falta de regularidad de su aparición.

a t u e i

habana noviembre 1927

la reacción amordaza las voces nobles y el eco de los que ayer clamaban justicia se ahoga en las manos corruptas de políticos profesionales

esta situación arranca de las gargantas de cuba el grito libertario de nuestra bandera

a t u e i

a v a n z a d a

1

solidarizamos con las clases oprimidas del mundo

2

nuestro principal objetivo: la lucha contra el imperialismo, sus servidores i toda forma de explotación

3

nacidos en la alborada de las reivindicaciones sociales, nos mostramos como somos: nuevos en el espíritu

4

proclamamos en lo económico-político, un gobierno libre, surgido del pueblo i para el pueblo

5

en la estética, negamos toda manifestación que no lleve en sí un interés de mejoramiento colectivo

6

sentimos la demanda de cooperar con 100.000.000 de hombres cuyos destinos i necesidades son idénticos, para hacer viables las aspiraciones liberadoras que nos lanzan a la lucha

7

alzamos nuestra protesta contra los emisarios de wall street i denunciamos la cautela hipócrita de su filantropía bajo la cual ocultan las garras expansionistas

8

aspiramos a una renovación integral irradiando de nuestro país toda influencia exótica

9

tendemos nuestras manos fraternas con un radiograma de solidaridad a todos los camaradas que marchan por nuestras mismas escabrosas rutas

El panamericanismo y nuestro deber*

Luis Elén

La América Latina no debe tener fe en los resultados prácticos del próximo Congreso Panamericano, porque estos resultados solo pueden ser beneficiosos, en última instancia para los Estados Unidos.

La posibilidad de una rebeldía contra la creciente influencia de la República del Norte, que se exteriorizara en el seno del Congreso como producto de una alianza secreta de los pueblos de nuestra raza, es muy remota. Conspiran contra ella, en primer término, las diferencias existentes entre distintos países suramericanos que se disputan con gran contentamiento de la diplomacia yanqui, las polémicas que eternizan otros pueblos hermanos en torno de la posesión *de jure* de unos cuantos kilómetros cuadrados, a presencia de un Imperio que trabaja, día tras día, por la absorción total y efectiva del Continente. Pero ni aun la misma rebeldía, en el caso de producirse, pondría la fuerza intrínseca de los Congresos en el platillo de la América Latina o en el fiel de la balanza. El Panamericanismo actual es un instrumento de la plutocracia yanqui, más eficaz que sus ejércitos y así como estos serían disueltos, de ser posible, tan pronto como su existencia envolviera un peligro cierto para el

* *atuei*, nº 1, noviembre de 1927.

Estado capitalista americano, los congresos dejarían de funcionar en el mismo instante en que crearan barreras a la expansión del Capitalismo yanqui. Para que la unión pretextada se fundamente sobre bases sólidas es indispensable retrogradar al punto de partida y que los pueblos latinoamericanos funden, antes de concurrir a esos congresos, como quería Bolívar, una confederación tan fuerte como la sajona. Viabilizarla debe ser el objetivo de nuestras fuerzas renovadoras, y el empeño común de los obreros y campesinos herrojados por Wall Streeet, porque en la forma actual frente a la tendencia norteamericana concreta, resuelta y avasalladora, no podremos colocar una tendencia única, cualesquiera que sean los esfuerzos subterráneos que se realicen, sino contradictorias y propicias a la traición o a la venta.

Las victorias obtenidas por el Imperialismo sobre nuestros pueblos indefensos son sancionadas por los vencidos en estas asambleas periódicas. A la próxima concurrirán representantes de Nicaragua designados por Díaz, el Condecorador de los soldados yanquis que han sobresalido en el bárbaro bombardeo aéreo de los poblados en que se refugian los héroes de Sandino. Concurrirán también los de México, despojado de gran parte de su territorio por una guerra de rapiña y entorpecido en su progreso por constantes revueltas que finanza la diplomacia del dollar; los de Colombia, sangrando todavía por Panamá; los de Panamá, cuyo grito de agonía no ha despertado eco alguno en las reuniones frías y grotescas de La Liga; los de Venezuela, a la que se ha señalado como precio de su liberación la entrega de la isla Margarita y cuya integridad territorial está amenazada, al igual que la de Colombia, con la constitución de una replubliquita panameña en Maracaibo, y Haití y Santo Domingo aterrados por el fantasma eterno de los empréstitos y las bases navales. Y esto sucede porque la amistad de los Estados Unidos es un don precioso para el mayor número de los gobernantes de nuestra América, que responden de sus gestiones no ante la opinión pública de sus pueblos, sino ante los gerentes de las instituciones bancarias norteamericanas que los sostienen, y porque los Congresos sirven para intensificar esa amistad mediante la prestación

de nuevos servicios mutuos. De aquí la sanción inverosímil de las victorias del Imperialismo por sus víctimas. Para que los congresos panamericanos no constituyeran tales horcas caudinas se requeriría que sus miembros fueran designados por las muchedumbres esclavizadas, pero entonces no sería la confección de un código inaplicable su trabajo, sino la destrucción de la Enmienda Platt que agobia a la América Española.

El espectáculo, producto de leyes económicas fatales, no puede desalentarnos. El Imperialismo que nos esclaviza tiene, al propio tiempo, la virtualidad de hacernos amar la libertad y de robustecer esa aspiración a unirse cada vez más visible en los pueblos de Indoamérica. Sin el Imperialismo, que crea un enemigo común y sin esa aspiración que es su lógica consecuencia, antes de 30 años nuestros países densamente poblados por las emigraciones que los yanquis rechazan y por la notable fecundidad de sus habitantes primitivos, se entregarían entre sí a guerras devastadoras, análogas a las que han ensangrentado a los países europeos y asiáticos; y estas guerras hubieran retardado siglos para nosotros, y para la Humanidad, la realización de un destino definitivo y único. Dejemos que el Imperialismo cumpla su misión y cumplamos la nuestra. En los Congresos actuales solo habrá rumores de cadenas y murmullos de esclavos y capataces. No importa. Las cadenas que nos unen en la esclavitud nos encontrarán unidos en la liberación. Para que esto suceda es preciso que laboremos tenazmente contra los esclavistas y sus capataces y porque en los futuros Congresos solo deliberen elegidos de los pueblos y no elegidos de los pueblos y protegidos de la Banca Yanqui.

La Sexta Conferencia*

Coolidge ha dicho que en el próximo Congreso se proclamará la supremacía de los Estados Unidos sobre todo el continente quedando fijado de una vez para siempre el derecho de la Casa Blanca a garantizar, con los medios coercitivos de que dispone, las vidas y las propiedades de sus ciudadanos fuera de los límites de la nación. Después de estas manifestaciones es inútil pensar en una rectificación espontánea de la política imperialista de nuestros vecinos, sobre todo, si se constata que la matanza de los nicaragüenses continúa y que se esbozan ya otras estratagemas encaminadas a fomentar en Méjico revoluciones francamente reaccionarias. Los Estados Unidos, como miembro de la supuesta confederación de los pueblos americanos, no están dispuestos a comprometer la hegemonía que sus estadistas y su prensa consideran necesaria para su seguridad y para la conservación de su posición económica presente, y al hablarnos de la conveniencia de unirnos para afianzar la paz del mundo y para prevenirnos contra posibles ataques de los países del viejo continente asumen idéntica actitud de intransigencia que en el Congreso de Versalles al fijar el alcance de la Doctrina de Monroe.

---

* *atuei*, nº 2, diciembre de 1927.

Afirman los americanos que no permitirán en las repúblicas del Centro revoluciones que contraríen su política de expansión y esta afirmación categórica tiene corroboración elocuentísima, en la práctica, con la agresión que los soldadotes del Imperio han realizado contra la soberanía del pueblo de Nicaragua, y con el temor de otras repúblicas a ver desconocida su libertad para determinar por sí mismas sus destinos. En el instante en que se abran las puertas del Congreso todos los delegados que lo integren estarán seguros de que, cualquiera que sea el tono de los discursos que pronuncien en él los representantes de Wall Street, ningún pueblo de América podrá creerse, en tanto subsistan las condiciones económicas actuales, a cubierto del enorme riesgo que corre la existencia de la patria de Daría. Tal es la situación y tales sus peligros, y o las sesiones del Congreso se interrumpen al iniciarse las primeras protestas de los países más expuestos a la ambición del yanqui o al final de ellas habrá quedado suscripta, tácita o expresamente, una Enmienda Platt que extienda a toda la América Latina la facultad de garantir la vida humana y la propiedad individual que los sajones se reservaron al dejarnos constituir en República, y que ha servido para hacer de un pueblo de hombres libres, pueblo de esclavos y para colocar en las manos insaciables de los plutócratas del Norte las dos terceras partes de nuestro territorio.

Es posible, no obstante, que en el último momento o al perfilarse el peligro de una ruptura seria, los norteamericanos pongan freno a su ambición y prometan a sus vecinos mayor respeto por su independencia. En el Asia y en Europa se está formando una espantosa tempestad que amenaza la vida de los Estados y que puede cortar en sus comienzos su vuelo imperialista. Una sorda agitación anima a los gobiernos de Europa, y multitudes inmensas armadas en el Extremo Oriente se aprestan a batir los imperialismos que esclavizan la tierra. De Europa o de Asia, o de ambas partes a la vez es factible que se lancen en cualquier momento sobre el Coloso del Capitalismo ejércitos rencorosos que abatan su poderío. Un acuerdo de Alemania, Francia e Inglaterra en el seno de la Liga de las Naciones, para hacer la guerra por si o habilitan al Japón

para llevarla a cabo, no es difícil y los yanquis tienen conciencia del enorme peligro que para su existencia representaría ese acuerdo. De aquí que se hable ya de una Liga de Naciones de América. Es la respuesta de Washington o las maquinaciones insidiosas de los europeos. Aislados del mundo por dos océanos, los Estados Unidos podrían pensar en resistir con éxito asegurándose nuestra neutralidad, y en la victoria ganando hábilmente, con nuestra confianza, el concurso de la América Latina en hombres y dinero.

Si esta contingencia se presenta fácil es suponer el camino que seguiría la mayoría de los gobiernos indoamericanos. Deseosos de aparecer ante los pueblos que tiranizan como estadista geniales e invencibles y de robustecer la confianza que en ellos depositan sus sostenedores de la Casa Blanca, los más de nuestros gobernantes aceptarían alborozados las seguridades que los yanquis ofrecieran y harían mayores y más sangrientos los riesgos a que su ambición nos expone. Paralelamente a este pacto verosímil de nuestros gobiernos, debe concertarse otro de los pueblos, auspiciado por las fuerzas renovadoras que los agitan y dirigen, y de él nace la resolución de negar todo auxilio al Imperialismo, en soldados y en metálico. O algo más práctico todavía: la resolución de recobrar a la fuerza, al estallar el conflicto bélico nuestras tierras, nuestra azúcar, nuestro petróleo, nuestras minas, nuestros bosques, NUESTRA LIBERTAD.

A los delegados latinoamericanos*

Coolidge –el estadista que con olvido de preceptos terminantes de la Constitución de su país y con desprecio de la opinión nacional ordena el aniquilamiento de un pueblo hermano– va a deciros la palabra meliflua de Wall Street, ¿no contestaréis vosotros, aun contrariando la voluntad de los gobiernos que os han designado, con la palabra adolorida de Ocotal y con la voz firme de 20 naciones creadas a la sombra de las espadas?

La idea de una Confederación Latinoamericana más grande en la libertad que lo que fue en la esclavitud el imperio colonial español no es en nuestros días el sueño inverosímil de un grupo de conspiradores videntes, es la aspiración de los pueblos agobiados por la explotación de los capitalistas yankis y el fin a que convergen los trabajos de nuestras fuerzas renovadoras. Los forjadores de nuestras nacionalidades dispersas fundamentaban la necesidad de la unión en la unidad política del pasado, en el origen común y en la existencia de una sola fe religiosa; los hombres de hoy, los que van a sucederos en la vida y en el poder, aspiran a la unión por causas puramente económicas y como único recurso para librar a sus países respectivos de la esclavitud. Van a realizar

* *atuei*, nº 3, enero de 1928.

ellos una revolución mil veces más formidable que todas las que durante el siglo pasado produjeron la Independencia. Su esfuerzo va a conmover a la sociedad en sus cimientos, y si no estáis ciegos, habréis visto cómo se aprestan ya para el empeño en todo el Continente, resueltos a ocupar el poder por medio del sufragio o de las armas, para crear la América Latina y para que los esclavos recobren sus tierras y el fruto íntegro de su trabajo. Tenéis en vuestras manos evitar días trágicos a la América: poneos al frente de esa Revolución y hacedla menos sangrienta y costosa, iniciándola en el seno de este Congreso en que los banqueros del Norte procurarán afianzar sus conquistas, preparar otras mayores y extender su influencia. Si preferís ceñiros cómodamente a vuestros poderes, si desoís el mandato imperativo de los millones de siervos doblados sobre el trabajo que han de enriquecer al yanki, de mil partes de América brotarán mañana Sandinos desconocidos para barreros de vuestras posiciones y crear la unión indispensable; ellos volverán la tierra a su dueño, abrirán las puertas de América a la Humanidad, y harán factible una hermandad sincera entre los hombres del Norte y los del Sur. Por vuestro propio bien, iniciad la revolución: pedid que el yanki reconozca el derecho de nuestros países a confederarse, que hoy niega y obstaculiza: imponed la paralización inmediata de las actividades militares contra los "bandidos" de Nicaragua, tan grandes como Washington y Bolívar, decretad la independencia absoluta de Puerto Rico, declarad abolidas la Enmienda Platt expresa de Cuba y la Enmienda Platt tácita de Indoamérica, exigid la internacionalización del Canal de Panamá, obligad a Chile y Perú a dar Tacna y Arica a Bolivia que tiene necesidad de ellas, suprimid con igual espíritu de justicia toda fuente de discordia entre pueblos fraternos y demandad del pueblo noble de los Estados Unidos que ate corto las garras a los prestamistas de Wall Street, que ponga término a los abusos, que aplique su Ley de Linch, no a los negros, sino a los banqueros que fomentan revoluciones en México para adueñarse del petróleo y en el resto de América para colocar empréstitos y controlar nuestras finanzas.

Debéis hacerlo porque el momento que vivimos es decisivo. La diplomacia yanki se ha declarado servidora del Imperialismo a la faz del mundo. La Doctrina del Caribe, que los Estados Unidos se aprestan a defender no solo contra nosotros, sino contra la propia Europa, exige el reconocimiento de su derecho a garantir por sí mismos, las propiedades y vidas de sus súbditos en toda la zona comprendida entre su frontera con México y el Canal de Panamá. Este reconocimiento que demandaran los delegados sajones en el congreso, en la primera oportunidad, es la base previa del tratado de Amistad pendiente con Francia, y autorizará el empleo de soldados americanos en empresas como la que llevan a cabo en Nicaragua. Si consentís tamaño desafuero, más tarde la Doctrina del Caribe se extenderá a todos nuestros pueblos. Si consentís, estáis perdidos. Debéis iniciar en el Congreso nuestra revolución, o proclamar fuera de él, después de disolverlo, el fracaso del Panamericanismo. Solo esto podrá reconciliaos con la juventud.

Cuba puede serviros para apreciar cuál es el destino de América, si no nos disponemos a defenderla contra la Plutocracia insaciable del Norte. No os fijéis en las escaleras monumentales, en los palacios fastuosos en los datos estadísticos inexactos, en el lujo de un escenario preparado deliberadamente para el desarrollo de la comedia; fijaos en nuestros campos yermos, en nuestros millares de guajiros condenados a la inercia por la necesidad de los altos dividendos, observad cómo el hambre y la desesperación han penetrado en las casas de los pobres, y cómo las hipotecas amenazan las mansiones de nuestros falsos millonarios, constatad la inutilidad de todos los esfuerzos que realizamos para contener la codicia de los bárbaros, y cómo se vuelven contra nosotros fatalmente las mediadas que adoptan nuestros gobernantes para salvarnos. El Coloso Insomne nos acorrala como a fieras, nos condena al pauperismo... quiere obligarnos a pedir a gritos la anexión, y el grito brotará incontenible de las bocas famélicas y de los espíritus conturbados, si vosotros olvidáis vuestro deber, si no os precipitáis en nuestro auxilio, si no ponéis resueltamente coto a la voracidad del Imperialismo.

Si desdeñáis esta obligación, impuesta por la fatalidad de las leyes económicas que gobiernan la Historia, las fuerzas renovadoras acometerán por sí solas su cumplimiento total, y el sueño de Miranda y de Bolívar, prostituido por sus herederos –por los caciques que deshonran y traicionan la independencia– tendrá plena realización. Pero acordaos: vosotros seréis los culpables de lo que ocurra, vuestro silencio, vuestra complicidad desatarán las furias. Por vuestro propio bien: decid al nuevo Imperio de Occidente la palabra dolorida de Ocotal, la palabra firme de 20 pueblos forjados a la sombra gloriosa de las espadas.

La lección de la Sexta Conferencia*

Somos optimistas. Sostenemos que los resultados de la Sexta Conferencia deben inundar de júbilo las conciencias revolucionarias de Latino-América. Por un momento –durante todo el curso del Congreso– la plutocracia yanqui ha tenido la ocasión para suspender la agitación llevada a cabo por los antimperialistas en el Continente, para dar un mentís rotundo a sus afirmaciones, para captarse la voluntad de nuestros pueblos crédulos y aplazar en el nuevo mundo por muchas décadas la caída del régimen capitalista. La ambición desmedida, el afán inmoderado de lucro fácil y rápido, la han cegado. Ha hundido las manos en sus talegas pletóricas, con el gesto propio del avaro, y rechazado toda solución enderezada a correr sus cordones, a cerrarlas, sin percatarse de que en ello estribaba su salvación transitoria. Como los viejos déspotas de la monarquía absoluta ha preferido repletarlas, aunque los pueblos griten y protesten, ignorando la lección dolorosa aprendida por aquellos: que los gritos y protestas de los pueblos culminan siempre en la rebelión y la catástrofe.

Los Estados Unidos –acreedores impacientes del Mundo– tienen en Europa y en Asia enemigos formidables y taimados. Cada avance económico suyo se traduce, por las contradicciones intrínsecas

* *atuei*, nº 4, febrero de 1928.

del Capitalismo, en un peligro nuevo y en un motivo de desastre. En el momento en que la rebeldía de los deudores se exteriorice, los Estados Unidos, acosados por todas partes, tendrán necesidad apremiante de nuestro auxilio, y el camino para conseguirlo sin reservas no era precisamente el que se ha seguido. Todo el genio mercantil del gran Imperio, toda la sabiduría de sus hombres públicos, todo el poder de sus escuadras marítimas y aéreas, no serán suficientes para obligarnos a combatir a su lado cuando se inicie el conflicto que sus mismos estadistas avizoran.

Nuestra propaganda incesante había formado en torno nuestro legiones de convencidos, pero no los ejércitos que demanda el magno esfuerzo de liberación. Hablábamos apoyados en leyes inmutables de la Historia, en principios económicos innegables, mas las muchedumbres, ignorantes de esas leyes y principios, engañadas y oprimidas por los siervos del Imperialismo, demoraban la aceptación de nuestras prédicas o juzgaban lejano y nebuloso el peligro que nosotros preveíamos inmediato y diáfano. La Sexta Conferencia se ha encargado de ramalearnos el camino, apartando el escollo difícil de la incredulidad popular y dotando a nuestra palabra, para lo sucesivo, de la fuerza convincente del axioma. Nadie se atreverá en el futuro a negar que los Estados Unidos están atacados por el virus del Imperialismo, que se reservan, apoyados en sus cañones, el derecho a intervenir en los asuntos internos de nuestros países para favorecer el desarrollo exclusivo de sus intereses, y que nuestras oligarquías, criaturas suyas e instrumento de sus planes expansionistas, carecen de autoridad y de prestigio para enfrentarse con las ambiciones de Wall Street y estorbarán, consiguientemente, por instinto de conservación, la unión de los pueblos latinoamericanos, indispensable para la victoria.

Ahora la formación de los ejércitos necesarios se precipitará y cuando surja la guerra imperialista que todos vaticinan, los Estados Unidos no tendrán que defenderse solo de las escuadras europeas y de la japonesa. Tendrán, en el mundo que explotan y desprecian, un enemigo, más resuelto y rencoroso, en los pueblos armados para recobrar sus tierras, vengar las injurias y humillaciones, y fijar

de una vez y para siempre, su derecho a determinar libremente sus propios destinos. Han podido evitarlo engañando a nuestros países, satisfaciendo sus mínimas demandas, adelantándose a ellas. La creación de una verdadera unión panamericana, en la forma sugerida por algunos delegados latinos, habría asegurado por largo tiempo a los Estados Unidos el disfrute pacífico de sus ventajas actuales, y sometido a un colapso la propaganda revolucionaria. La abolición de las barreras aduanales intercontinentales –base del establecimiento del *zollverein* futuro– recomendada por Mr. Blaine al convocar la primera conferencia panamericana y propuesta en esta por Pueyrredón, de ser acogida por la casa Blanca, habría acallado todas las desconfianzas y esterilizado nuestra labor. ¡Éxito trascendental alcanzado a un precio irrisorio! La industria americana, cuya congestión conmienza a causa de la depauperación progresiva de los mercados y de las consecuencias fatales de la superproducción, hubiera reaccionado, compensando con exceso la merma de las recaudaciones con el aumento prodigioso de la riqueza pública y dando empleo a los millones de hombres sin trabajo que ya preocupan a los congresistas yanquis.

Hughes, ciñéndose a sus instrucciones, evitó el triunfo de Norte América y prestó un servicio inestimable a los revolucionarios. Terminó su obra, providencial en cierto sentido, oponiéndose a la limitación del derecho de intervención. Confiar su ejercicio a un consejo directivo integrado por representantes de todas las nacionalidades, reducirlo a casos excepcionales, reglamentarlo de manera que por ningún motivo deviniera en la imposición de tratados forzosos a los intervenidos a favor de los interventores, ni en ocupación de territorios o aduanas, ni en la retención de las recaudaciones fiscales, habría puesto al servicio del imperialismo estadounidense el entusiasmo ingenuo de nuestros pueblos hasta el advenimiento de una nueva forma de abuso y explotación. Confiando en la aparente incontrastabilidad de la fuerza del Imperio, creyéndola suficiente para vencer a todos sus enemigos coaligados, o suponiendo que basta la complicidad en su empeño de los tiranuelos de la América Latina para que los pueblos permanezcan inermes en la hora trágica,

Hughes, Apóstol de la Plutocracia, durante la última sesión plenaria del Congreso, dando golpes apocalípticos sobre su pupitre de delegado, puso fin a las conferencias y descubrió toda la trama burda del imperialismo declarando "que los Estados Unidos por ningún motivo abandonarán su derecho a interponer sus buenos oficios para garantir la civilización en el mundo y para salvaguardar la vida y los intereses de sus ciudadanos". Por su declaración, colérica y brutal, la Enmienda Platt ha sido extendida a todo el continente y la amenaza de esos buenos oficios que hoy se concretan en la "matanza deliberada" del pueblo nicaragüense, queda suspendida sobre todas las naciones de nuestra raza.

Pero si innegable es que los yanquis se han arrogado públicamente la facultad de ejercer una misión policíaca en Indoamérica, con los mismos derechos e iguales razones con que ejerció en otros tiempos, su antigua metrópoli la policía de los mares contrariando la voluntad de los demás pueblos, y que tal actitud redunda en beneficio de nuestros ideales de plena liberación; no lo es menos que a través de las sesiones del Congreso se ha hecho manifiesta la incapacidad de nuestros gobernantes para salvar los intereses de la América Latina de las garras de Wall Street. Bolivia y Paraguay formularon peticiones que descubren sus propósitos secretos de decidir por medio de las armas, en no lejano día, un viejo litigio de fronteras; la proposición Maurtua tiene sus raíces en la cuestión de Tacna y Arica que explica, a la par, el silencio inesperado de la delegación chilena, y los demás pueblos callaron, o protestaron a medias y dentro de límites fijados acaso en el propio Washington, con vista a la concertación de empréstitos ruinosos, a la solución de parecidos problemas de linderos o a la perpetuación de sus mandatarios actuales en el poder.

Teníamos razón, pues, al afirmar que los trabajo de las Conferencias Panamericanas se reducirían a la aprobación espectacular de un Código inaplicable y al desarrollo de intrigas tendientes a obtener la aceptación ovejuna de la Doctrina del Caribe. Teníamos razón al afirmar que sólo los esclavos –los obreros manuales e intelectuales explotados por el Capitalismo Yanqui– son los llamados a romper las cadenas.

Pseudo-revolucionarismo estético*

Martí Casanovas

Puede hablárseles a los intelectuales "puros" de vanguardismo estético sin despertar iras ni suspicacias. Pero la ideología revolucionaria integral, síntesis de una aspiración y un sentimiento que señala la iniciación de un nuevo régimen económico y social, asusta y empavorece con solo señalarla, a estos puristas del intelectualismo, que escudan su abstención, tras la frágil trinchera de su embozada cobardía. Característica esencial de nuestra época y del momento histórico presente es la lucha de clases, fatalmente impuesta por las realidades sociales que se derivan de la organización económica capitalista, lucha determinada por la necesidad social y biológica que obliga a cada una de ellas a conquistar para sí, como instrumento de hegemonía política, la dirección y control del Estado, el cual quiérase o no, mientras existan clases sociales será, según predomine una u otra, instrumento parcial al servicio de una de ellas.

Pese a la inminencia y la presión inexorable de esta realidad económica, algunos de estos sectores que se llaman y blasonan de intelectualismo "puro" creen y pregonan que la revolución, en este momento histórico y decisivo para la vida de la humanidad, debe ser parcial, o sea localizada en cada uno de los campos de la actividad y el pensamiento y se devanan los sesos buscando afanosamente modismos y peculiaridades de expresión artística

* *atuei*, nº 1, noviembre de 1927.

de un novedismo y originalidad puramente instrumentales y escénicos. El intelectual "puro" rehúye la palabra revolución: habla, simplemente de vanguardismo y de "ismos" condicionales.

El intelectual "puro" que parcializa, para justificación de su aislamiento y abstención en las luchas sociales en que está empeñada la humanidad, los centros y esferas de acción revolucionaria, o, según su decir, renovadora, cree en la obra de arte pura y en la creación estética pura. Pero ¿habrá mucha sinceridad en esta actitud y en la defensa de esa pretendida independencia irreductible del fenómeno estético para con la fenomenología social? En realidad, lo que pretenden quienes se escudan y amparan en este campo del intelectualismo puro, es mantener y hacer que subsista un régimen de clases o categorías sociales, considerándose ellos, naturalmente, como una de aquellas, y huelga decir que una de las favorecidas y privilegiadas, que defienden, pretendiendo defender con él, la intangibilidad irreductible de sus fueros por supervivencia en ellos del espíritu clasista creado y fomentado por la burguesía capitalista para asegurar los regímenes de privilegio económico y político que hoy detenta. La burguesía capitalista justifica su espíritu y sentimiento de clase en una jerarquía económica: los intelectuales en una jerarquía de la inteligencia. Burgueses o intelectuales empero, se apoyan para proclamar sus respectivas jerarquías en un sentimiento de selección minoritaria. Otros de los que integran este sector del puro intelectualismo, defienden ese régimen de abstención, de irresponsabilidad, por cobardía, inconfesada, por insuficiencia moral, o por sentirse vinculados económicamente a los intereses burgueses. Estos y aquellos son, integrando un solo frente, quienes proclaman las prerrogativas del arte puro y de la estética pura, para así eludir las responsabilidades de la hora presente, hurtando el cuerpo a la realidad implacable de la lucha económica y a las batallas del reinvindicacionismo proletario.

¿Cómo defienden su actitud, y en qué justifican su parcialismo y su abstención los exégetas del arte puro? Dicen que el arte y la creación estética a la manera intuicionista de Bergson y Croce, son fenómenos de pura sensibilidad, y que el artista capta del ambiente

y asimila de él, por la vía sensible, sin previas especulaciones los problemas, inquietudes y sensaciones que se agitan y palpitan en el medio ambiente. Dicen que el artista es hombre de intuiciones, no de sistematizaciones ideológicas o especulativas. En esta premisa o postulado se encierra un primer error y un flagrante contrasentido. El puro intelectual, al proclamar la irreductibilidad intangible de los fueros de su arte, lo hace, según su decir, para salvar y asegurar su libertad, o sea, el valor individual y la originalidad de la creación estética que él estima, aristárquicamente, como el valor y la característica propiamente específica de aquella. El espíritu de clase, el sentimiento de aristocracia espiritual de que balsona el puro intelectual, fatalmente tienen que derivar a este afán individualista irreductible. Pero cuando el puro intelectual dice y proclama que el artista y todo obrero de la inteligencia, responden a su tiempo por obra y gracia de una reacción primaria de la sensibilidad o la emoción, intuitivamente, se declara implícitamente esclavo del medio y obligado al medio, sin posibilidades creadoras, como no sean en el campo de la técnica, meramente formalista, sin disfrutar de esa pretendida libertad de que alardea. E inconfesadamente, el puro intelectual se obliga a las circunstancias sociales imperantes, esclavo del medio y las circunstancias del medio.

Otro contrasentido, más palpable y rotundo aún. Es evidente que el régimen de dependencia económica, y como consecuencia de él la lucha de clases, son las características que dan el tono y su inconfundible peculiaridad a nuestra época, constituyendo el nervio central y básico de la ideología de aquella. Y ¿cómo un hombre que no sienta en sí la presión y la inminencia de estas realidades y de esta lucha puede captar, intuir y adivinar, las emociones y las palpitaciones de nuestro tiempo? ¿Cómo podrá sentir la vida el hombre que vive ajeno a su imperativo y sus realidades? ¿Es compatible el aislamiento que preconiza y defiende el puro intelectual sintiéndose al propio tiempo vinculado emotivamente, a las palpitaciones y latidos del medio y la sociedad en que vive? El intelectual que no siente en sí la presión y la inminencia de esa lucha económica, de ese germen de disociación y quiebra de la organización política capitalista,

y la germinación fecunda de una organización social basada en la equiparación de las diversas clases, en la refundición de todas las clases en la proletaria, no vive de acuerdo con su época y el espíritu de esta: es un hombre de sensibilidad retrasada, desorbitada, que no podrá descubrir en las luchas y empeños de su hora el secreto y la esencia de su realidad y el sentimiento fecundo que en ella se encierra. El pretendido novedismo de su arte y sus creaciones y sus impulsos renovadores se limitarán, única y simplemente a variaciones escénicas, a cambios de instrumental, a variaciones formales, sin llegar empero a la fuente esencial, sin desentrañar el espíritu y sentimiento de la emoción creadora, nervio y médula de la creación artística y de toda humana creación.

Así, mero cambio de instrumental y dispositivo escénico, son todos los "ismos" de la inquietud seudo intelectual: cubismo, futurismo, ultraísmo, y todos los vanguardismos al orden, estridentismos estériles de barricada intelectual.

Y nada mejor revela y evidencia su valor revolucionario y su potencial renovador completamente negativo como el hecho elocuente y terminante de que las mismas clases económicamente dominantes a través del gusto burgués, estragado y viciado, acepten fácilmente y sin recelos esta serie inacabable e ininterrumpida de "ismos" artísticos y literarios. Afortunadamente, en tierra americana no hemos pasado por esta prueba, completamente estéril, y el sentimiento revolucionario se impone categóricamente, con fuerza avasalladora a la sensibilidad de nuestras gentes, forjando un arte incipiente aún, pero pletórico de savia substanciosa. Un arte y una literatura de nervio eminentemente revolucionario, impuestos y conscientes de las responsabilidades históricas del momento presente, guía el sentimiento y la obra de las nuevas generaciones continentales. Y, salvo, alguna mentalidad burguesa acomodaticia, o el lastre inútil de algún superviviente colonial, podemos decir, gozosamente, que el sentimiento revolucionario es un sentimiento vivo y palpitantes en la conciencia de las repúblicas de nuestra América.

Cárcel de La Habana, agosto 1927

Vanguardismo*

Mariblanca Sabás Alomá

Heraldo y secuela, a un tiempo mismo, de las grandes conmociones sociales que periódicamente sacuden las entrañas del mundo, son las grandes revoluciones ideológicas y estéticas que ponen de vez en vez banderillas de fuego a la rutina. No hay un solo sector, en el radio de las actividades físicas o mentales del hombre, que no sufra íntimamente las consecuencias de una reforma social de las que forman época en la historia, singularizándose por radicalismos efectivos y por superhumanas violencias.

De América, de la América NUESTRA, de la que pudiera decirse que se encuentra situada actualmente en un vértice trascendental: punto de contacto que establecen las intensas renovaciones sociales de Rusia, China y México, y las imperiosas posibilidades de ofrecer un frente único de resistencia y aún de ataque a la política de absorción y de conquista de los Estados Unidos. América vive su gran minuto histórico. Habla la voz del ancestro en sus millones de indios puros, hasta hoy sujetos mansamente al yugo de todas las tiranías. El ejemplo de Rusia prende una llamarada de esperanza en la noche de siglos del proletariado de América. –¿Quién dijo que

* *atuei*, nº 2, diciembre de 1927.

en América no existían problemas sociales? El hombre americano, convencido del fracaso de la forma de gobierno republicano, asqueado de las democracias, seguro de sus derechos efectivos a la libertad y a la vida, crispa los puños y se prepara a la doble batalla: contra el déspota nativo, contra el conquistador extranjero.

El concepto de PATRIA sufre radical transformación. PATRIA no es trapito de colores; PATRIA no son ritmos marciales; PATRIA no es disco melodioso en los fonógrafos de la patriotería; PATRIA es, única y exclusivamente, el pedazo de tierra que nos ofrece el pan material de su savia y el pan espiritual de su belleza. ¡Qué sarcasmo, hablar de PATRIA cuando se es un extranjero en su propia TIERRA!...

Prende, en el cerebro y en el espíritu del hombre NUEVO americano, la idea de DESTRUIR hasta los cimientos el edificio de la sociedad actual, porque SABE PLENAMENTE que bajo sus aleros solo impiedad, iniquidad, injusticia, abuso, se cobijan. En torno de esta IDEA giran y se desenvuelven todas las actividades y energías de nuestra NUEVA generación. En la vanguardia de este gran movimiento de preparación revolucionaria, formamos los intelectuales, artistas y obreros conscientes de nuestra RESPONSABILIDAD HISTÓRICA.

Ahora bien: al derivarse de este noble pugilato que hemos establecido en los sectores ideológicos para ocupar los puestos de avance, un concepto intelectual del VANGUARDISMO, sin ton ni son confunde la crítica, aún la más experta y avisada, al soldado de fila con el guerrillero de contrabando. La revisión y la selección se imponen, pues.

Hablemos de los poetas. Es necesario proclamar, antes que nada, que solo tienen derecho a ser considerados como tales los que no persiguen meras estridencias de forma, si no esenciales y urgentes identificaciones con la inquietud revolucionaria de la época. El individuo, artista, obrero, intelectual, que se sustrae a los imperativos de la ansiedad REAL de la humanidad, perdiéndose en especulaciones puramente líricas o fantasiosas, está AL MARGEN de la ciencia, del arte, de la literatura. Los aeroplanos han hecho innecesarias las torres de marfil.

Poeta, en el concepto intelectual del vanguardismo, no es el malabarista de las palabras: es el RENOVADOR de las ideas. No basta repetir, en forma nueva, las viejas cosas que tienen fatigado el oído del hombre. Hay que ponerse a tono con la época, y la época exige que no la cante sino quien es capaz de conquistarla. Dos caminos: el arte burgués, para los afeminados; el arte HUMANO, enraizado en las entrañas del dolor proletario, para los hombres de espíritu fuerte.

Ahora bien: –Definido y fijado este concepto, ¿cabe aceptar como POETA VANGUARDISTA a cuanto títere sin talento calza su firma al pie de descoyuntados mamarrachos? ¿Ni a quienes reducen la importancia y misión del VANGUARDISMO a la mera supresión de puntuaciones y mayúsculas en el lengua, con traviesas innovaciones en la arquitectura de los poemas? Si entre los propios poetas de vanguardia que poseen positivo talento y limpia ejecutoria revolucionaria, hay mucho que desechar, por tonto y por inexpresivo, ¿cómo ha de ser posible aceptar como bueno todo el bagazo de la literatura vanguardista?

Sobriedad, sintetismo, novedad de pensamiento y de emoción, estridencia cascabelera para asustar un poco a los burgueses, médula pura, limpia de artíficos churriguecescos; canción espontánea y sin complicaciones del hombre torturado por ansias de RENOVACIÓN social; ojo avizor que descubre mayor poesía en el vuelo maravilloso de Lindbergh que tras las celosías orientales donde se oculta una amada hipotética; mano que no acepta dádivas porque ha aprendido a abofetear; pecho que no ostenta cruces porque con el sudor del trabajo y el dolor de la injusticia tiene sobrada condecoración; primitivismo, libertad, oxígeno: eso es POESÍA DE VANGUARDIA. Aldabonazo en las conciencias, no piruetas en el espíritu.

¿Consonancia? ¿Armonía? ¿Melodía? ¿Ritmo? No os asustéis, señores académicos: pero una nueva SENSIBILIDAD originada por un concepto NUEVO de cultura y de civilización, –¡que no en vano soplan en el mundo entero vientos de rebeldía! – nos obliga a encontrar ridículas estas cualidades cuando se vinculan única y

exclusivamente en la forma exterior de las cosas. La poesía que lo era por encierro, (tal número de consonantes en tal número de estrofas y sílabas) ha desaparecido. –¡Imposible! –gritáis– ¡Los siglos la sostienen! No, mis queridos señores, los siglos la destronan. ¿No era secular la tiranía de los Zares?...

Vivimos la hora plena de la revolución de las costumbres, de las ideas y de los sentimientos. Triunfaremos, pese a vuestros pesimismos asustados, y pese, también, al enorme lastre de los que , no sirviendo para nada, se enrolan bajo las banderas de este movimiento cuyo solo nombre os llena de cólera o de risa: VANGUARDISMO.

Habana, noviembre de 1927



salutación fraterna al taller mecánico

REGINO PEDROSO

Salutación fraterna al taller mecánico

Regino Pedroso

Tensión violenta del esfuerzo
muscular. Lenguas de acero las mandarrias
ensayan en los yunques poemas estridentistas
de literatura de vanguardia.
Metalurgia sinfónica
de instrumentales maquinarias;
ultraístas imágenes de trasmisiones y poleas;
exaltación soviética de fraguas.
¡Oh, taller, férreo ovario de producción: jadeas
como un gran tórax que se cansa!
Tema de moda del momento,
para geométrico cubismo,
e impresionismo de metáforas.
Pero tienes un alma colectiva
hecha de luchas societarias,
de inquietudes, de hambre, de lacería,
de pobres carnes destrozadas,
alma forjada al odio de injusticias sociales
y anhelos sordos de venganza...
Te agitas, sufres, eres
más que un motivo de palabras...

Sé tu dolor perenne,
sé tu ansiedad humana,
sé como largos siglos de ergástula te han hecho
una conciencia acrática.
Me hablas de Marx, del Kuo Ming Tang, de Lenin;
y en el deslumbramiento de Rusia libertada,
vives un sueño ardiente de redención;
palpitas, anhelas, sueñas, lo puedes todo, y sigues
tu obscura vida esclava.
Y me abrumas, me entristeces el alma,
me haces escéptico, aunque a veces
vibre al calor de tus proclamas,
y digas siempre a mis hermanos
de labores:
Buenos días compañero o camarada.
Son tus hijos, los hijos
de cien generaciones proletarias,
que igual que hace mil años piden en grito unánime,
una justicia igualitaria.
Son tus hijos, los tristes,
que angustiados, trabajan, trabajan,
en un esfuerzo fértil de músculos y nervios,
pero estéril al sueño de gestas libertarias.
Son tus hijos que sueñan
mientras los eslabones de sus días se enlazan,
que en los entristecidos cielos de sus pupilas
surge un fulgor de nuevas albas.
Son tus hijos que a diario
te ofrendan la vendimia de sus vidas lozanas;
que gritan sus angustias al rechinar del torno
mientras tú, apenas óyelas, como cosas mecánicas.
¡Oh taller resonante de fiebre creadora;
ubre que a la riqueza y la miseria amamanta;
fragua que miro a diario forjar propias cadenas
sobre los yunques de tus ansias.

Esclavo del Progreso
que en tu liturgia nueva y bárbara,
elevas al futuro con tus voces de hierro
tu inmenso salmo de esperanza.
¡Ah! como voy sintiendo que también de mí un poco
te nutres, yo que odiaba,
sin comprender, tu triste alma colectiva
y tu tecnología mecánica.
Yo que te odié por absorbente,
que odié tus engranajes y tus válvulas;
que odié tu ritmo inmenso, porque ahogaba
mi ritmo interno en ronca trepidación de máquinas.
¡Yo te saludo en grito de igual angustia humana!
¿Fundirán tus crisoles los nuevos postulados?
¿Eres sólo un vocablo de lo industrial; la fábrica?
¿O también eres templo
de amor, de fé, de intensos anhelos ideológicos
y comunión de razas?
Yo dudo a veces, y otras
palpito y tiemblo y vibro con tu inmensa esperanza,
y oigo en mi carne la honda Verdad de tus apóstoles;
que eres la entraña cósmica que incubas el mañana.

Polémica: “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”

A propósito de la polémica: Madrid, meridiano intelectual de América Latina

Gabriela García Cedro

Del lado de acá [1]

La postulación de Madrid como meridiano intelectual suscita una reacción categórica entre los jóvenes martinfierristas. El conjunto de respuestas que, desde España, se vieron como desproporcionadas y hasta injuriosas, puso de manifiesto una voluntad aunada contra esta propuesta. El tono de las réplicas fue variado (ironía, burla, seriedad, despecho, desparpajo), pero los argumentos mantenían una coherencia.

Pablo Rojas Paz aludió a la evolución de las lenguas. Si se trata de preservar la lengua de origen, Francia, Italia y España deberían haber continuado hablando latín; por lo tanto, es históricamente coherente que en la Argentina no se hable español. Esto no pasaría de una discusión sociolingüística que –hasta el día de hoy– se sigue debatiendo. ¿Existe un español neutro? ¿Quiénes hablan mejor español? Entran,

1 Este apartado fue publicado en el libro: *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al Caso Padilla (1927-1971).* Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2006.

entonces, las variables del mercado (doblajes y demás), pero ese no era un problema que se planteara en 1927.

Si bien la defensa del idioma parece ser el punto de partida, el carozo reside en el carácter nacional de ese idioma; se está defendiendo, ante todo, "el idioma de los argentinos", el ser argentinos.

La idea de meridiano remite a subordinación, a imposiciones ajenas a la realidad americana/argentina/porteña. Pablo Rojas Paz es quien explícitamente denuncia las pretensiones imperialistas, y no solo las españolas con su hispanoamericanismo, sino también las estadounidenses con su panamericanismo y las francesas con su latinoamericanismo; largas palabras, distintos -ismos, para justificar una superioridad racial, intelectual o económica (pudiendo combinar más de un fin a la vez). Rojas Paz se pregunta si alguna vez podremos ser libres. La necesidad de afianzar una lengua nacional supone ratificar la independencia de cualquier otra metrópoli.

Un postulado recurrente entre los porteños enfatiza el desconocimiento sobre la Argentina que existe en España. Solo Nicolás Olivari asume su ignorancia respecto de los libros españoles, porque no los conoce sino fragmentariamente a través de las revistas. Y añade que ese recorte perjudica la opinión que le merece la literatura española contemporánea.

Varias puntas van trenzando los argumentos de los martinfierristas y, en su envés, van marcando también las fracturas internas. Todos unidos frente al agresor, todos argentinos pero salvando ciertas distancias. Al menos desde *Martín Fierro*.

Scalabrini asume la presencia de "otras sangres"; Olivari se encarga de señalar que no se trata de un pueblo de mulatos sino de un pueblo más blanco que la leche. Incuso al oponerse, usan como parámetro los mismos argumentos del agresor: la superioridad tanto intelectual como social y económica. El hacerse cargo del crisol de razas funcionaba eficazmente para distanciarse de la cultura española: otras tradiciones, otra

idiosincrasia estaban presentes en la conformación del pueblo argentino. Sin embargo, los jóvenes de *Martín Fierro* estaban lejos de asimilar al otro extranjero, al inmigrante como componente central de "lo argentino".

Francisco Luis Bernárdez –luego de haber pasado cinco años en España y Portugal– escribe a propósito de la polémica sobre el meridiano. Evar Méndez lo publica pero añade una nota en la que señala su desacuerdo frente a la postura no-martinfierrista de Bernárdez y le recuerda el respeto que sienten ellos por Sarmiento, por los avances, por el nacionalismo; pero –hábilmente– omite retrucar el cierre de la carta de su colaborador: "Pero si la Argentina se transformara, a fuerza de bandoneones cocoliches y de tangos d'annunzianos, en una caricatura de Génova, optaría por atrincherarme en mis apellidos. Son españoles." Si somos una amalgama, entonces, somos una versión mejorada, enriquecida. Mejor no quedar pegados a lo cuestionable de otros pueblos. Y tampoco aceptar la pertenencia a un continente.

Pero, otra cosa que están diciendo desde *Martín Fierro*, y por su densidad solo puede leerse oblicuamente, es que no existe una tradición literaria y cultural porque se está construyendo. "Nosotros tenemos, por último, la jactancia de proclamar metrópoli a Buenos Aires desde que contamos con Girondo, Olivari, Borges, Arlt, González Tuñón, etc." Ademán vanguardista, teñido de juvenilismo, pero más que un gesto amenazante, se pone a la vista el ambicioso proyecto de fundar la tradición literaria argentina.

> Un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia. Nada más. Usted ve lo que pasa con Estados Unidos. Nos mandan sus artículos con leyendas en inglés, y muchos términos ingleses nos son familiares. En el Brasil, muchos términos argentinos (lunfardos) son populares. ¿Por qué? Por prepotencia. Por superioridad.
> (Roberto Arlt, "El idioma de los argentinos", en *El Mundo*,

1930.)

Estas palabras aparecieron tres años después de la polémica con *La Gaceta Literaria* y corroboran que no solo desde las filas martinfierristas estaba presente la pretensión de sobresalir. En 1927, Borges publica su ensayo "El idioma de los argentinos" y Arlt retoma la polémica en una aguafuerte homónima; con un tono y una posición distanciadas, vuelve a asumir la necesidad de ""defender" la lengua nacional. Y, correlativamente, defender su posición dentro del campo intelectual argentino:

> Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista. (*Ibíd.*)

Resumiendo: la propuesta de Madrid como meridiano intelectual cuestionaba la autonomía lingüística, cultural y hasta económica (en términos de mercado) pero, fundamentalmente, su aceptación sesgaba la posibilidad de refundar nuestra literatura. El cierre del artículo de Olivari es categórico: "América es para Uds. un problema editorial. Argentina es para nosotros una posibilidad de literatura." De eso se trataba: no solo de ser argentinos, sino ser los que marquen la impronta de esa argentinidad.

Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*

Al mismo tiempo que en el "Diálogo de las lenguas" va precisándose nuestro criterio, con referencia a Cataluña y a las demás lenguas peninsulares, interesa especialmente a *La Gaceta Literaria* fijar y delimitar su actitud respecto al ángulo específicamente americano de nuestro objetivo triangular. Afirmado ya nuestro iberismo, aludimos ahora a la América de lengua española, a Hispanoamérica, a los intereses intelectuales de aquella magna extensión continental, en su relación directa con España.

Adviértase el cuidado con que evitamos escribir el falso e injustificado nombre de América Latina. Nombre advenedizo que, unas veces por atolondramiento, y otras, por un desliz reprobable —haciendo juego a intereses que son antagónicos de los nuestros—, ha llegado incluso a filtrarse en España. Subrayamos intencionadamente esta previa cuestión del nombre, porque, de su simple análisis y correspondiente crítica, han de brotar algunas de las reflexiones que hoy nos proponemos explanar. No hay, a nuestro juicio, otros nombres lícitos y justificados para designar globalmente —de un modo exacto que selle los tres factores fundamentales: el

* *La Gaceta Literaria*, Madrid, año I, nº 8, 15 de abril de 1927.

primitivo origen étnico, la identidad lingüística y su más genuino carácter espiritual— a las jóvenes Repúblicas de habla española, que los de Iberoamérica, Hispanoamérica o América española. Especialmente, cuando se aluda a intereses espirituales, a relaciones literarias, intelectuales o de cultura. Ya que en la América hispanoparlante —he ahí, en rigor, la denominación exacta para estos fines, puesto que los vínculos más fuertes y persistentes no son los raciales, sino los idiomáticos—, puede afirmarse paladinamente que todos los mejores valores de ayer y de hoy —históricos, artísticos, de alta significación cultural— que no sean españoles, serán autóctonos, aborígenes, pero, en modo alguno, franceses, italianos o sajones.

Eliminemos, pues, de una vez para siempre, en nuestro vocabulario, los espúreos términos de "América Latina" y de "latinoamericanismo". Darlos validez entre nosotros equivaldría a hacernos cómplices inconscientes de las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América, so capa de latinismo. Estaríamos, en último caso, conformes con ese latinismo —del que en buena teoría somos indubitables copartícipes— si este aparente lazo étnico abarcase también, como es debido, a España. Pero obsérvese que en el latinismo intelectual que practican nuestras vecinas europeas, España y sus más auténticos exponentes, quedan siempre al margen o haciendo un papel muy borroso y secundario. El latinismo intelectual entraña no menores peligros que la influencia sajona en el plano político. ¡Basta ya, por tanto, de ese latinismo ambiguo y exclusivista! ¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia!

Frente a los excesos y errores del latinismo, frente al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes tratemos de polarizar su atención, reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz. Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero

punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del "latinismo" estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje. Madrid: o la comprensión leal —una vez desaparecidos los recelos nuestros, contenidas las indiscreciones americanas— y la fraternidad desinteresada, frente a París: o la acogida marginal y la lenta captación neutralizadora...

He ahí las profundas y esenciales diferencias de conducta que separan el latinismo y el panamericanismo del hispanoamericanismo. Mientras que los dos primeros significan, en términos generales pero exactos, el predominio de Francia o de los Estados Unidos, este último no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española, sino la igual de todos. Tanto en la esfera política y social; como en el plano estrictamente intelectual. ¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino qué más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones?

Pues ha llegado el momento de manifestar netamente nuestro criterio. No podemos ya contemplar indiferentemente esa constante captación latinista de las juventudes hispanoparlantes, ese cuantioso desfile de estudiantes, escritores y artistas hacia Francia e Italia, eligiendo tales países como centro de sus actividades, sin dignarse apenas tocar en un puerto español, o considerando, todo lo mas, nuestro país como campo de turismo pintoresco. De ahí la necesidad urgente de proponer y exaltar a Madrid, como el meridiano intelectual de Hispanoamérica. A nuestro juicio, las nuevas generaciones de estudiantes e intelectuales debieran romper con la corriente errónea de sus antepasados, apresurándose a penetrar en la atmósfera intelectual de España, seguros de que aquí pueden

hallar, no sólo una cordial acogida, sino hasta merecer una atención auténtica —más desinteresada y eficaz que la que encuentran, por ejemplo, en París, representada por media docena de hábiles aprovechadores del "latinismo".

Que nuestro hispanoamericanismo, que el criterio de *La Gaceta Literaria,* en este punto cardinal de vitalidad expansiva, es absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase, lo evidencia el hecho de que nosotros siempre hemos tendido a considerar el área intelectual americana como una prolongación del área española. Y esto, no por un propósito anexionista reprobable, sino por el deseo de borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua; por el deseo de anular diferencias valoradoras, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquende y allende el Atlántico.

Esta nivelación de relaciones de países y culturas heterogéneas tiene más importancia y transcendencia, es más revolucionaria de lo que a primera vista parece. Pues presupone la rectificación de un estado de cosas y la instauración de un nuevo espíritu amistoso entre dos mundos fraternos. ¿Para qué engañarnos? Como somos jóvenes y a los jóvenes espíritus hispanoamericanos nos dirigimos, mejor que acudir a las habituales y diplomáticas perífrasis, es hablarnos con valentía y sin rebozos. Creemos que nuestros amigos de allende el Atlántico nos agradecerán un planteamiento sincero de esta vitalísima cuestión, que hoy sólo tenemos espacio para bosquejar. Pues bien, digámoslo claramente: hasta hace poco tiempo la producción intelectual hispanoamericana, no sólo era poco conocida entre nosotros —ya que ninguna publicación, antes de *La Gaceta Literaria,* recogía sus novedades al día—, sino que hasta sufría cierto descrédito. ¿A qué atribuir esto? Pues no a otra cosa, en gran parte, que a los efectos contraproducentes usados en el sector específicamente literario por los torpes excesos del hispanoamericanismo infausto, que ha venido prevaleciendo hasta hace poco. Banquetes y cachupinadas, tremolar de banderas, fuegos de

artificio retórico y disparos de magnesio habían alejado a España —la España intelectual más joven y exigente— de América, en sus valores contemporáneos, en vez de aproximárnoslos.

Además, ¿de qué ha servido tamaño estruendo verbalista, cuál ha sido, en el orden práctico, su utilidad inmediata, si nuestra exportación de libros y revistas a América es muy escasa, en proporción con las cifras que debiera alcanzar, si el libro español, en la mayor parte de Suramérica, no puede competir en precios con el libro francés e italiano; y si, por otra parte, la reciprocidad no existe? Esto es, que sigue dándose el caso de no ser posible encontrar en las librerías españolas, más que, por azar, libros y revistas de América.

He ahí algunos de los puntos concretos cuya resolución es urgente. Si nuestra idea prevalece, si al terminar con el dañino latinismo, hacemos a Madrid meridiano de Hispanoamérica y atraemos hacia España intereses legítimos que nos corresponden, hoy desviados, habremos dado un paso definitivo para hacer real y positivo el leal acercamiento de Hispanoamérica, de sus hombres y de sus libros.



Textos publicados en *Martín Fierro*

La implantación de un meridiano. Anotaciones de sextante*

Raúl Scalabrini Ortiz

Arrimándome a la imagen de proponedor, voy a enunciar algunas observaciones sugeridas por mi práctica de navegante.

"Madrid meridiano intelectual de Hispano-américa".

Tal es la arriesgada afirmación propugnada por *La Gaceta Literaria* y a la cual opondremos sucintamente algunas observaciones directas de nuestro sextante.

Es ya pueril intentar un meridiano en el propio patio de la casa. Estas líneas imaginarias carecen de utilidad práctica y conviene que pasen por donde pueden.

Jactarse de fundamentales, sin contar con la fuerza necesaria para imponerlo es incurrir en delito de imprudencia y adentrarse inútilmente en la incómoda zona de lo ridículo.

Monopolizar la ubicación más grata, subalternizando a los que no solicitaron asistencia, es incluir la descortesía en la clasificación. Las palabras de amabilidad protocolar no aminoran la impertinencia de la intención.

La preponderancia de un pueblo nace de la fuerza de su espíritu, y la actitud arrogante no engendra de por sí en toda la historia

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

de España la cierta presencia de un filósofo o un matemático, diplomáticos del puro pensar. Además:

Hispanoamérica es un vocablo vacío para nosotros. Vínculo endeble es el idioma, ante el imperioso mandato del clima y de la formación étnica.

Nuestra pampa, que asoma a la vuelta de toda bocacalle, es fértil y triste, y nos ha dado un cuerpo viril y un espíritu melancólico. Algo de caldeo hay en nuestra alma, ansiosa de cielo y de sol.

Obedecemos a una estructura sedimentaria. Los ríos de oro nos trajeron todos los detritus humanos. Por eso en nosotros toda semilla fructifica. Avanzamos como los deltas: elevando el fondo del mar.

Nuestros glóbulos rojos hablan varios idiomas y responden a tradiciones distintas y antagónicas. Nuestra mayor tristeza proviene de no saber quiénes somos. La propincuidad de los átomos no ha borrado sus añoranzas originales.

Hablamos en castellano, actuamos en inglés, gustamos en francés y pensamos... pero, ¿es que nosotros pensamos?

Luego —solo la impúdica observación de un marino pudo detenerse en ella— nuestro pueblo formado por la yuxtaposición de hombres aislados fue durante mucho tiempo un pueblo robusto que vivió sin mujeres. Nuestros aledaños no estaban poblados en Sabinas. La falta de una caricia oportuna embarulló para siempre la urdimbre de nuestros sentimientos.

No existe una ciencia positiva capaz de calcular la inecuable distancia que nos separa de Madrid. Nuestro meridiano —magnético al menos— pasa por la esquina de Esmeralda y Corrientes, si es que pasa por algún lado.

Estos datos de la geografía argentina se ignoran en Europa, pero a nosotros su despreocupación no nos interesa. Europa absorbe el trigo de las pampas y nosotros algunas ideas de Europa. No sé quién sale ganando.

Para *Martín Fierro* *

Lisardo Zía

Escritores de *La Gaceta Literaria*:

La única aspiración de América, es América misma. Nosotros, los americanos del sur, también somos jóvenes, y por lo tanto, fuertes. Tenemos noción de ser y de existir, y una brújula segura que no enloquecen los imanes de Europa. Sabemos ajustar la hora de América a distintos meridianos. En nuestra inquietud racial hay algo de universo, mientras que la vuestra se circunscribe a una especie de parcialización geográfica desde el Pirineo hasta el Peñón de Gibraltar. Si la vuestra es típica, la de nosotros es cósmica. ¡En buena hora venga la voz latina de España, de Francia, de Italia, y la voz sajona de los países del Norte, y la voz eslava de la nueva Rusia! Nuestro oído se ajustará a todas las entonaciones, y sabrá distinguir las modulaciones sinceras de los falsos sonidos. ¡Ventriloquías, no!

La realidad americana ya no es niña. Vive una juventud vigorosa, dinámica, elástica, y puede precisar su horizonte con firme exactitud. La realidad americana es múltiple y compleja y tiene vibraciones distintas desde el Canal de Panamá hasta el Estrecho de Magallanes. La realidad americana se formó en la Revolución Francesa,

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

levantando, en 1810, un grito de emancipación entre los dos océanos; y en los Estados Unidos, tomando de ellos los principios para dar a la República Argentina la Constitución política más libre del mundo —por lo menos en intención—, y en los ferrocarriles británicos, y en los versos franceses, y en la voluntariosa tenacidad del italiano, y en la constancia fuerte del español. La realidad americana va desde un poema de Góngora hasta un automóvil de Mr. Ford; es una guitarra lamentándose en la noche, y es un primer arado roturando la pampa bajo un sol que no es el sol de Europa.

Queremos los libros, las máquinas y los cantos del mundo. Nuestro anhelo es tan grande como América, y ya hemos dicho que América sabe auscultar su propio corazón. El pensamiento americano es el resultado de la propia realidad. ¡Cómo ajustarlo, entonces, al de Madrid, o si se quiere, al de España! El paisaje de España se reduce al de España misma: un pentágono. Cinco lados que encierran cinco perspectivas. El paisaje de América es, quizás, la suma de todos los horizontes.

España y América, Madrid y Buenos Aires son fuerzas adyacentes no convergentes. La solución del mañana procederá de América, no de Europa. ¿Por qué ha de ser Buenos Aires una prolongación espiritual de Madrid? Buenos Aires es América, y en América caben todas las posibilidades, mientras que Madrid y España tienen en Buenos Aires y en América su única, su última posibilidad. Esta es la diferencia.

Escritores de *La Gaceta Literaria*: América, o América del Sur, si así es más claro, sabrá encontrar su propio meridiano.

Una carta*

Ricardo E. Molinari

Querido Evar:

Al contestar la pregunta que Vd. me hace, solo puedo decirle que la veleidad: "Madrid: meridiano intelectual de Hispano-América" peca de excesiva ligereza. Siempre creeré lo muy poco que tiene que hacer la España intelectual con nosotros. Y para satisfacción de lo que afirmo, le agregaré: es suficiente que ella nos envíe algunos de sus literatos o filósofos destacados, para que al segundo día de encontrarse en cualquier ciudad latino-americana, se le haga toda clase de chistes.

Algunas veces he pensado en Antonio Machado, el gran poeta humano, en Juan Ramón Jiménez, Enrique Díaz Canedo y en varios de sus poetas y prosistas más recientes, y creo, para su respeto, que todos ellos están muy distantes de esa pretensión "solar". Acepto a "Madrid: meridiano" de trastornos marroquíes y las payasadas de Primo de la "la Costanera".

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

Madrid, meridiano, etc.*

Idelfonso Pereda Valdés

Está por verse la acción civilizadora de España en América. La mejor fórmula sería empezar de nuevo. Volver a conquistar. Les ofrecemos generosamente un continente de varios millones de hombres.

Lo que Vds. llamaron conquista fue saqueo, destrucción, rapiña. Lo que Vds. llaman influencia intelectual, ibero-americanismo, maternidad protectora, es el espejismo de un señorío que ya no poseen.

El meridiano intelectual de América no es Madrid, es Buenos Aires. A Buenos Aires acuden los escritores españoles a la conquista de un público, no a Madrid, los argentinos. A los escritores americanos nos interesa conquistar un público americano. Estamos construyendo nuestro arte propio: azteca, inkaiko o criollo puro, y nos violentan los gestos protectores de los que pretenden llamarse tutores nuestros.

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

Imperialismo baldío*

Pablo Rojas Paz

Desde que el andariego Cristóbal descubrió estas tierras inciertas concretadas en una isla, no han cesado en Europa de tener acerca de América las ideas más sorprendentes y las concepciones más disparatadas. Y de esto no se han librado ni sus grandes hombres puesto que Voltaire mismo creía que Canadá era unos témpanos de hielo por los cuales Francia no debía luchar. Pero, trayendo el asunto a un alcance más limitado, ocupémonos de lo que ha dado en llamarse la Hispanoamérica. Contra nosotros se han inventado palabras temibles y largas. Norteamérica inventa lo del panamericanismo. Francia descubre lo del latinoamericanismo. España crea lo del hispanoamericanismo. Cada uno de estos términos oculta bajo una mala actitud de concordia un afán no satisfecho de imperialismo. De cuando en cuando estos imperialismos creen conveniente hacer una demostración de fuerzas a la que sigue una formal protesta. El panamericanismo hace que Norteamérica se apodere de Nicaragua aprovechando una revolución. El lationamericanismo permite a Francia el forjarse la ilusión de que es la nodriza de nuestra cultura y el hispanoamericanismo permite que en España se diga que Madrid debe ser el meridiano intelectual de Hispanoamérica.

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

Sud América está pagando caro el pecado original de haber sido descubierta por España, de haber sido conquistada y colonizada por ella. Necesito explicar de antemano el gran amor que siento por España y el interés que he puesto siempre en el estudio de su literatura. Pero este amor tiene un límite y es el de su propia veracidad. No la quiero ver invadiendo terrenos ajenos ni plantando bandera en propiedad ya declarada. ¿Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica? ¿Y qué hora ha de ser para que no estemos atrasados? Y tendría que detenerse un poco en su girar la tierra para que se acuerden los relojes. Porque de otra manera la noche se hará más pronto en los campos de Castilla que en la pampa. No quiero ser injusto en mi apreciación aunque no tengo la suficiente edad para ser discreto. Atraer a las juventudes de América hacia Madrid hasta que esta ciudad resulte la Meca del hispanoamericanismo. Me parece demasiado "serondo" el intento (esta palabra la he aprendido del maestro Toro y Gómez). América está en ella misma y no es necesario que se interne por caminos extraños en busca de su propio porvenir. Es demasiado tarde para alimentar artificiosas utopías que como flores de invernadero se marchitarán en cuanto las toque el frío ambiente. Puede que esto resulte aceptable para países que gustan de soportar tiranías y de los cuales emigran sus mejores hijos. Puede ser que esto sea muy bueno para pueblos que se precian de haber conservado el castellano al 1600 como Perú y Bolivia, los pueblos más españoles de América. Pero nosotros ya hemos progresado mucho, tanto que no podemos decir en qué idioma hablamos. Nuestra ilusión debe ser la de echar a perder de tal manera el castellano que venga un español y no entienda nada de lo que le digamos. No es de otra manera que los franceses, italianos y españoles se portaron con el latín. Porque, para ser rigurosos en esta ley, los franceses, italianos y españoles deberían haberse quedado hablando latín. ¿Por qué entonces quieren que nosotros sigamos hablando español? No es otro el fenómeno que se observa entre el idioma inglés y Norte América. ¿Por qué querer que nos liguemos a una tradición completamente artificiosa que solamente está en los discursos declamatorios de los congresos? Nosotros

estamos organizando un idioma para nosotros solos y de aquí nos vendrá la libertad. Es signo de potencia espiritual de un pueblo el de trasformar el idioma heredado. El idioma es una riqueza como otra cualquiera a la que hay que dar vida convirtiéndola.

¡Por qué no entonces "Buenos Aires meridiano espiritual de Hispanoamérica"? No puede incurrirse en estos exclusivismos. América está irremediablemente disgregada. El milagro estaría en que apareciera un genio salvador que, destruyendo pequeños egoísmos, creara los estados unidos de Sud América. Después de todo, un europeo se asombraría de las pocas cosas que a nosotros nos importan. En general los pueblos viejos se complican la vida espiritual con problemas artificiosos que más parecen rompecabezas que rumbos ideológicos. Los pueblos jóvenes, semibárbaros como el nuestro, tienen la existencia más simple y no saben filosofar sino que gustan de reinar. No se están buscando meridianos; y saben que el futuro es una tardanza y no un porvenir. Que no es otra la idea de *Martín Fierro*.

Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica. Está bien. Pero ¿qué hora nos va a señalar? La idea es la de imantar a las juventudes de América para que se dirijan a ella y no a París o a Roma. Pero es necesario advertir que la juventud de América ha perdido la ilusión de las grandes ciudades europeas. Dejemos que Ortega y Gasset haga acerca de la cultura metáforas propias de un *wing* izquierdo de cualquier *team* de *football*. Esto está muy de acuerdo con la hora. Es muy deportivo. Pero la nuestra aún no ha llegado, la estamos esperando, de pie como el paisano espera el alba para campear la luz.

Nos dan ganas de seguir divagando acerca de este asunto que no está suficientemente discutido. Y sería bueno que se abriera el debate de una vez por todas. Yo invito desde mi modesto sitio a mis amigos los jóvenes escritores españoles para que expongan francamente lo que piensan acerca del particular. ¿Qué mayor orgullo puede ostentar una nación que el que sus ciudades sean como los faros de la cultura mundial que guían y atraen la cultura transoceánica? Pero esto tiene sus inconvenientes para nosotros

que vivimos de prestado. Un poeta de menor cuantía que tenga la dicha de haber nacido en París tiene asegurado por este solo hecho la difusión mundial de sus obras. Un escritor nacido en Madrid adquiere por esta razón más nombradía que otro que haya nacido en San Antonio de los Cobres. Mientras nos llega la hora de la originalidad nosotros tenemos que luchar contra todos estos inconvenientes; y debemos adiestrarnos en el espigar para quedarnos con el grano y desdeñar lo demás. Tenemos derecho a ello. Y no podemos aceptar tutorías ultramarinas so pena de claudicar en el afán de creernos concientes y pensantes. Los protectorados intelectuales son peores que los económicos porque en los culturales el espíritu oprimido agradece íntimamente al señor que oprime. Hace poco leí una nota curiosa en que varios intelectuales franceses que habían estado en Sud América dando conferencias pedían al presidente de su país que ayudara económicamente a los colegios franceses esparcidos por Buenos Aires, Lima, Montevideo, Santiago, etc.; porque estas son las fuentes con que Francia cuenta para ejercer el imperialismo cultural de Sud América. ¡Qué lástima que los europeos no nos llamen bárbaros en vez de semicivilizados porque si nos llamaran bárbaros tendríamos derecho a soñar en un cultura nuestra. Pero estamos perdidos. Y estamos expuestos a que cualquier ciudad de Europa nos señale la hora de dormir y la de leer.

Madrid, meridiano intelectual Hispano América*

Nicolás Olivari

Con este título en el número 8 de *La Gaceta Literaria* de Madrid, se nos hace objeto de un halago que simula el trozo de carne envenenada con que los cacos silencian el perro fiel de una casa.

Nuestros colegas, los poetas y escritores de *La Gaceta*, deben saber que nosotros sentimos una profunda repugnancia intelectual por todo lo que huela a hispanoamericanismo. Tan es así que hemos relegado ese poco envidiado tema a los inofensivos señores José León Suárez y Atilio García y Mellid, que lo detentan sin mayor apercibimiento.

España no tiene ningún interés intelectual para nosotros. Seamos justos, más lo tiene Francia e Italia, pero nosotros vanguardias de la N. S. argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo. ¡Autóctonos puede ser, italianos también, franceses siempre, pero españoles nunca!

Jorge Luis Borges después de haberse pasado al cuarto a todos los españoles por su saber hispano y por su valer hispano, se ha

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

juntado con nosotros y enarbola nuestro criollismo, robusto y contundente, como un golpe de furca.

América Latina no es un nombre advenedizo, es un nombre racial. ¡Cómo se ve que el lírico del manifiesto, no ha cruzado nunca el charco y nos ha venido a ver las caras o a indagar en el apellido!

¡La igualdad étnica es un mito! Yo me siento más hermano con Méndez, argentino hasta los huesos o con Borges argentino hasta el carozo, que con cualquier pariente colateral itálico. Y así los González Tuñón con su cepa galaica. Y los otros.

Para nosotros, España intelectual se acaba en Baroja, en Valle Inclán, en Pérez de Ayala y en Unamuno. Todos viejos. Los jóvenes poetas de España solicitan nuestra indulgencia, porque –¡proclamemos el secreto de nuestras conversaciones!– tenemos en nuestras antologías jóvenes, poetas numéricamente aplastadores de esa enteca nueva generación española, que no puede, ni en sueños, compararsenos.

No nos importa que ellos, con sus revistas, nos concedan algunas galeradas de atención. A nosotros nos tiene sin cuidado ese halago jesuítico.

Damos mucho más valor al descuidado interés, superficial curiosidad, que a veces manifestamos nosotros, hacia ellos, en estas columnas.

Tenemos un bello orgullo insolente de gente joven, de pueblo adolescente seguro y fuerte y antes que sus cachivaches históricos nos atrae más una chimenea de Boston.

Hablamos su lengua por casualidad, pero la hablamos tan mal que impertinentemente nos estamos haciendo un idioma argentino. Dentro de unos pocos años nos tendrán que traducir si quieren gozar de nuestro lírico influjo.

Y además, ¿no fue un americano, Rubén Darío, el que les enseñó el modernismo? España no rebaja ni exalta ninguna de nuestras virtudes nativas. Las pasa por alto, sin captarlas y nosotros no podemos exaltarnos en un vicio sin belleza: Primo de Rivera es un cretino que está perdiendo el tiempo que la historia le concedió: ¡no sabe ni ser dictador!

¿Y estos buenos muchachos de la *Gaceta* quieren que nos hagamos españolizantes o esa otra cosa fea de hispanoamericanismo? Vamos, ¡a no embromar caracho! Precisamente nuestra N. S. ha tenido que rascarse todo el importado flamenquismo con el puñal del ridículo para encontrarse y definirse y ahora quieren que volvamos a las andadas. Eso está bien para la revista *Nosotros* que hace eso, hispanoamericanismo, como juega senilmente al ta-te-ti de rimas, pero nuestro grupo, que comprende existe un problema americano y lo atalaya desde Buenos Aires, capital de Sud América, es tan hispanoamericanista como una empanada Rey.

No tenemos interés ni por Madrid, ni por España. No hay allí ascensores, ni calefacción, ni tangos porteños. No hay interés. Si ellos quieren, si los colegas de la *Gaceta* mucho lo apuran, no tenemos inconveniente en reconocer que nosotros somos los conquistadores y ellos los conquistados.

En nuestras gozosas y recias filas de vanguardia americana, hay algunos puestos en la cola. En ellos, idealmente –y que nos perdonen la ruda franqueza gaucha– están los poetas y escritores jóvenes de España que salieron a ponerle banderillas al toro argentino, en el picadero editorial del Nº 8 de *La Gaceta Literaria*.

Sobre el meridiano de una *Gaceta*

Jorge Luis Borges

La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación. He de opinar durante una sola página de cuaderno; no los agotaré.

El destino de esa nueva generación española es cosa de asombro. Juventud honesta y filial, el argumento permanente de su inquietud es la generación anterior. ¡Qué alegría verla vivir! ¡Qué altruismo para festejar el coche de Ortega y la estilográfica de Ramón y el otro brazo que no plagia, de Valle-Inclán! Ese cuartelazo del meridiano intelectual, ¿quién se lo habrá dictado?

Yo les contesto así:

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo –a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él–;

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice “envidiable” para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires –que yo sepa– hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada ítala de ravioles; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán.

POSDATA: No quiero ser indigno de mis recuerdos ni entiendo hacerme forastero en los que sé guardar de Madrid; pero el trance no es de zalamerías, es de verdades.

Buenos Aires, metrópoli*

Santiago Ganduglia

La Gaceta Literaria patrocina nuestra dependencia intelectual. Supone inocentemente que de alguna manera nosotros necesitamos un tutelaje. Habla de "las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando"; y pregunta si preferimos ser "absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa a identificarnos, en cambio, con la atmósfera vital de España".

Cuando se dice tanto se confiesa una enciclopédica ignorancia respecto de nosotros. *La Gaceta Literaria* nos propone una situación, que, implícitamente, significa el desconocimiento completo de nuestra independencia intelectual. Optando por uno u otro de los términos nos quedaríamos sin nosotros mismos. De modo que "La Gaceta Literaria" nos concede la gracia de escoger un modelo de protectorado intelectual, el francés o el español, sin haberse detenido antes a medir nuestra propia estatura y el efecto que podría producirnos semejante ocurrencia.

Nada de esto nos sorprende porque sabíamos a España ajena, de hecho, a todo lo nuestro. Su naciente interés por los países de este lado del Atlántico no proviene, como podría suponerse, de un

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

arranque de simpatía intelectual, que, por otra parte, hubiera sido explicable dada la importancia de nuestro actual movimiento literario y artístico, sino por las posibilidades que esos países ofrecen como mercados para el libro español. Al final del cuento se sabe que . *La Gaceta Literaria* se preocupa por la mayor exportación del libro español, "muy escasa –dice– en proporción con las cifras que debiera alcanzar". Es curioso, pero . *La Gaceta Literaria* atribuye el caso a factores tan ínfimos como la baratura del libro francés e italiano. Se le escapa advertir que en el fondo hay una cuestión de cultura; que hoy nos es tan fácil aprender el francés y el italiano como el castellano; que ya no se puede hablar de identidad lingüística porque todos somos algo políglotas y estamos acostumbrados a escribir en idioma propio; que, además, España solo nos interesa desde Baroja y Valle Inclán para arriba, mientras Francia e Italia renuevan constantemente nuestra atención intelectual. De ahí que el libro español se venda menos que otros.

Somos un pueblo moderno –y España es de naturaleza pasatista– con una idiosincrasia mitad francesa, mitad yanqui. Pronto hablaremos el inglés, tanto como los idiomas que nos son familiares. El factor étnico argüido por *La Gaceta Literaria* no es tampoco considerable porque nosotros tenemos en nuestra constitución orgánica el aporte universal. Estamos elaborando una entidad nueva que va a dar al mundo más de una sorpresa. Y en tal sentido no seremos sino argentinos, criollos, para decirlo mejor. Nosotros somos dueños de una recia fisonomía intelectual. Nos hemos acuñado un espíritu propio. Somos insurrectos de España. Nosotros repudiamos cualquier tutelaje intelectual, así venga con el rótulo de ibero-americanismo. Nosotros tenemos, por último, la jactancia de proclamar metrópoli a Buenos Aires desde que contamos con Girondo, Olivari, Borges, Arlt, González Tuñón, etc.

A un meridiano encontrao en una fiambrera*

Ortelli y Gasset (Jorge Luis Borges y Carlos Mastronardi)

¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! Minga de las que saltan a los zogoibis del batimento tagai, que se quedamo estufo, que se... con las tirifiladas de su parola senza criollismo. Que se den una panzada de cultura esos ranfañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apestosos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y la escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis.

Se tenemo efe. Una cosa es correr de un toro en Calatayud y otra es afanar gallinas en Tronador e intervenir un pesao en Nueva Chicago o cuerpiar la yuta en Grito de Asencio o hacer un acomodo de prepo con la grela más relinchada de Giribone.

Se tenemo una efe bárbara. No es de grupo que semos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basuriaban las elecciones más trenzadas en Balvanera. Par'algo lo encendimos al tango entre las guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 42, 10 de junio - 10 de julio de 1927.

del Fuego y despachamos barbijos en el bajo e la batería y biabas agalludas al portador.

¿Manyan que los sobramos, fandiños? No hay minga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se surta en la perfumería del Riachuelo: vero meridiano senza Alfonsito y al uso nostro.

Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir.

Despedida de un meridiano*

Raúl Scalabrini Ortiz

Deseo que esta breve ratificación salga despojada de una falsa apariencia de inexistente encono. Me apresuro, pues, a declarar que la gratuita agrupación de conceptos ofensivos del señor Espina me ha molestado en mínimo grado, lo suficiente para no desairarlo. Eso sí, estimo poco prudente su actitud. Es peligroso apuñalar la noche. Su insolencia individualizada denota un error de perspectiva. Nuestro alejamiento trastrueca en cobardía las simulaciones de coraje. Los más viles son valientes en la impunidad de su hogar. Para mí –y para todas las personas decentes– las injurias alcanzan, si breves hasta la longitud de los puños, si graves los veinte pasos de una bala. A través del océano el desdén proclama exclusivamente la impotencia ideológica del autor.

Salud, señores. Estoy en mi casa. Por lo demás, sed bienvenidos.

Aglutinar en un juicio único la vecindad tipográfica es censurable indolencia. Nuestras idiosincrasias son tan variadas como las vuestras. Yo sostengo mi opinión, recogida en un acto ya medio olvidado en las alternativas de mis días y que se ofrece azorado y confuso a la algarabía de estas vanas polémicas. Como mis actos

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

van dejando de ser míos a medida que los ejecuto, puedo situarme ante él con el desinterés ecuánime de un juez.

Yo negué la presencia indiscutible de un matemático y de un filósofo. Prosigo no viéndolo en la historia del pensamiento, aunque quizá alguien aduzca su existencia en la historia de España.

Lo que en rápidas imágenes dije de nosotros, aún lo considero verdadero. No entraré a glosar mis propias ideas, me placen las expresiones sintéticas.

No es ni puede ser motivo de nuestro orgullo la mucha largura de nuestra ascendencia intelectual; muy prontito arribamos al gauchaje. Careceremos de tradición cultural, pero en cambio poseemos uno de los materiales humanos de más extraordinaria contextura pasional. (Con Macedonio Fernández tenemos muchos kilómetros gastados en el análisis del tema.)

Algunos de nosotros dijeron palabras algo gorditas. Entiendo que los animaba un afán humorístico. Vds. no supieron entenderlos. Adoptaron la gravedad recelosa de un paisano en día de fiesta. La *cachada* es una de nuestras enfermedades endémicas.

Ya soslayé el idioma porque es un tema que debe atalayarse desde muy alto para no incurrir en errores groseros. Agregaré, sin embargo, algunas acotaciones.

El reproche idiomático es artero, y todo argumento construido sobre él puede denunciarse como capcioso, porque hay veces en que nuestra pasión no se aviene a la injustificada espera de un examen de corrección. El idioma cotidiano –a pesar de los gramáticos– se aleja cada vez más del idioma escrito. En el teatro el distanciamiento es casi intolerable. Muchas palabras de gran prestigio, al ser pronunciadas se desmagnetizan, quedan sin contenido. Por otra parte, cuando las palabras bárbaras, que el oído recoge, consiguen prenderse a un recuerdo su riqueza en sugerencias las vuelve insustituibles, aunque nuestro conocimiento proponga su rechazo.

Nuestra alma, indiscutiblemente nueva, ¿logrará crearse una voz propia? Para afirmarlo o negarlo debería establecerse una minuciosa contabilidad de los argumentos antagónicos, que los filólogos entusiasmados han comenzado con un denuedo rayano en

inconsciencia. ¡No es de cualquiera el oficio de profeta! Concuerdo en que el idioma constituye una de las pocas riquezas de España… Pero ¡qué vamos a preocuparnos de vuestros tesoros, nosotros que progresamos devorando recuerdos! Calle Corrientes que te estás yendo, tú eres un testimonio.

Vivíamos de prestado, abrumados por la preocupación de las estéticas ajenas. Recién hemos dado en saber que la primavera nos llega en septiembre y no en abril, y aunque es menos eufónico estamos aprendiendo a deletrearlo, reduciendo nuestras ambiciones a los límites de Buenos Aires. Así, aunque parece que en estas huellas arenosas avanzamos incendiando caminos, nos agitamos estimulados por la humilde convicción de que mediante estas penosas tareas estamos preparando el advenimiento de un grande hombre, cuya primera anunciación quizá es nuestro llorado Güiraldes.

Finalmente, podríamos invertir los términos de la proposición, si, como afirma Unamuno, se trata de un meridiano económico: Vds. buscan nuestro mercado, nosotros no buscamos el vuestro. Pero dejemos a los financistas el estudio de estas motivaciones, no hagamos vanagloria de resonancia, que al fin y al cabo nos corresponde y escuchemos la invitación de Gerardo Diego. Seamos los primeros de lo propio y seámoslo sin decirlo, sin pueriles vanidades, y el que mejor y más hondo cante ha de tener un meridiano en la misma punta de la pluma.

Señores, buenas tardes.

Asunto fundamental*

Pretender la imposición de un meridiano intelectual extranjero a los argentinos, dueños ya de una joven cultura y un arte naciente que solo requieren tiempo para crecer y afirmarse hasta ser inconfundibles, (cultura y arte de fuente latina) y a estas horas, en que hace rato hemos optado por los mejores ejemplos, y venimos incorporándonos día a día los más perfectos elementos: desde el material humano hasta las más admirables conquistas del espíritu que se dan en la tierra, –es una cosa ridícula y grotesca, que solo puede caber en la cabeza de piedra de intelectuales cavernarios.

Semejante cuestión –por inverosímil y remoto que sea el peligro–, es de orden fundamental en el terreno de las ideas para nosotros argentinos y martinfierristas. Fundamental, porque ese presente griego del meridiano español: descarada confesión de ambicionada hegemonía por quienes no tienen condiciones para imponerla, de ser admitida, siquiera sea en un plano de hipótesis, vendría a conmover los cimientos de nuestra organización mental, a torcer la orientación ideológica y estética de nuestra cultura tradicional que tiene las más

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

altas aspiraciones. Y a retrogradarnos, –y ería traición y suicidio– pues ello equivaldría a borrar de golpe la obra de dos o más siglos de elaboración de nuestra personalidad como pueblo y un siglo por lo menos de pensamiento nacional independiente.

Ahora bien, y con relación al periódico mismo, todo cuanto pudiéramos decir para justificar nuestra actitud en la situación ingrata provocada por *La Gaceta Literaria* de Madrid, ha sido dicho desde la aparición de *Martín Fierro*. Fuimos leales con nuestra conciencia al expresar con entera franqueza la que resultó amarga verdad. Verdad que no es invento nuestro sino constatación de una realidad incontrovertible, no provocada por ningún individuo aislado, y que se produce de manera fatal en el país: el deshispanismo argentino, la transformación del idioma, la diferenciación espiritual, nuestra actual constitución étnica, la orientación no española de la cultura del Plata. Todo ello parece "ingratitud histórica" e insulto máximo a los españoles; pero desatender esa verdad no prueba sino incomprensión, voluntaria ceguera, estrechez mental o torpe tozudez en oponerse en vano a la corriente de nuestra vida de pueblo libre. De ahí nuestro colectivo "llamado a la realidad", no entendido sino por algunos espíritus superiores, y no escuchado por los neoconquistadores de . *La Gaceta Literaria* que respondieron con una brutalidad inesperada.

Cohesión y línea de conducta

Martín Fierro al discutir y rechazar la proposición del meridiano madrileño ayer y hoy, está de acuerdo consigo mismo, y desde 1924. Esta es una tribuna libre, como actualmente no existe ninguna en toda América ni Europa. Un escritor puede aquí opinar con entera libertad de pensamiento y expresión, siendo, como es justo, personal responsable de sus opiniones. Así quisimos el periódico al fundarlo, y así lo ha sostenido su director a trueque de cualquier sacrificio de amistad o interés hasta la fecha. Además, en el primer número dijimos con el gaucho:

Y, el que en tal huella se planta,
Debe cantar cuando canta,
Con toda la voz que tiene.

Sucesivamente (Nº 2, E. M.), deslindamos posiciones, con respecto al espíritu español y, frente a unos amagos de reconquista concluíamos: "sostenemos la necesidad de un nuevo 25 de Mayo en el orden moral e intelectual". Y así nos situábamos dentro de la más severa y estricta tradición nacional, constituida por la acción y la obra de todos nuestros más grandes hombres de pensamiento, de Sarmiento, Alberdi, Mitre, hasta J. V. González, Agustín Álvarez, Lugones. Demostramos luego (Nº 3, E. M.) el error persistente de los intelectuales españoles en suponernos, todavía, bajo su tutela (¿acaso porque se abrogan, celosa y mañosamente, la tutela del idioma?), sin olvidar, jamás, enrostrarnos la primitiva ascendencia; el error de creernos aún netamente hispánicos, o reclamarnos para una pretendida prolongación de España –como si 1727 fuera igual que 1927–, y desconociendo nuestra presente composición social.

En nuestro Manifiesto (Nº 4, O. Girondo), dijimos: "*Martín Fierro* cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical". Y agregábamos: *Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación".

Poco después, (Nº 5/6, E. M. – O. G.), necesitando definir la mentalidad argentina que no faltó quien negara aquí mismo, una encuesta nos aportó las opiniones de Rojas, Lugones, Güiraldes, Figari, Girondo, Della Costa, Caro, Rojas Paz, Mariani, etc., que afirmaron categóricamente su existencia y definieron sus características, cosa que en un instante de perplejidad de la juventud contribuyó a su orientación.

Al comentar (Nº 7, H. Carambat) la polémica de Schiaffino, que en Madrid pronto olvidaron, sobre las relaciones literarias de España y Argentina, con sus gruesas verdades y casos concretos, sus palabras y las nuestras quedó demostrada la mentira, la falsedad

absoluta de la confraternidad intelectual hispanoamericana, verdadera ley del embudo y repetición del convite de la Zorra y la Cigüeña de la fábula.

Tocole el turno (Nº 16, F. L. Bernárdez), a la cuestión del idioma que ahora está gestándose, sugerida por la afirmación de Don Ramón del Valle Inclán, un convencido de su posible realidad, coincidente con las teorías de Rojas en *Eurindia*, de los especialistas Costa Álvarez, Rossi, Borges y con nuestras propias convicciones arrancadas del ambiente. Y, un día cualquiera, (Nº 17, P. Rojas Paz) estallamos para decir de una vez por todas nuestro pensar, sin ambages, sobre la inevitable cuestión del hispanoamericanismo como zurda y huera política, puro sentimentalismo e inútil por carencia de actual base material, comercial en primer término, y con reciprocidad; para decir nuestra repugnancia por tal vocablo imbécil que nada tiene que ver con nosotros, y que carece de significado para los argentinos como no sea el de un insulto grave.

Nuestro pateado españolismo

Tal era el estado de ánimo del periódico en cuanto a asuntos hispánicos: lo que todos aquí comprenden, sienten y dicen y pocos se atreven a estampar, –cuando un designio de "frente único intelectual" propiciado por *Martín Fierro* entre los jóvenes escritores de América y Europa, nos indujo a dejar de lado esas ideas al incorporar a nuestras filas los nuevos escritores y artistas españoles: 1925. Por esa causa dejamos sin respuesta una carta de G. de Torre sobre un pretendido "dominio intelectual español en América" (¡qué cosa más agradable y cómoda!) al gusto de Larbaud. Invitamos a Buenos Aires a la más prominente figura de la nueva literatura española: Gómez de la Serna y le organizamos un homenaje como nunca hicimos otro a ningún americano. Fuimos presentando con toda simpatía, uno a uno los nuevos valores de la poesía y el arte español cuyo talento en la mayoría de los cuales reconocimos y admiramos. Consagramos un homenaje –único en América– a

Góngora, como si algo tuviera que ver con nuestra obra o fuera un clásico nuestro, verdadera excepción ya que el programa de *Martín Fierro*, bien definido, es interesarse por lo nuevo, o por los clásicos americanos: Poe, Whitman, Emerson, Montalvo, Sarmiento, Hernández, Martí, Darío, Rodó, y por las figuras argentinas de hoy como Güiraldes, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Girondo, Norah Borges, Pettoruti, Prebisch, Xul Solar, que representan obra y tendencias nuevas y dan vastedad a nuestro campo intelectual. A casi todos aquellos y estos ignoran o se niegan a reconocer los españoles como auténticos y típicos frutos del Nuevo Mundo, no importa el Norte o el Sur, pues un mismo espíritu nos une, respiramos idéntica atmósfera, igual concepción de la vida nos hermana, y a nadie nos ata la tradición, como que estamos haciendo la nuestra. Y, en cuanto a los norteamericanos, –cuyo país nos dio nuestro patrón constitucional y educacional– bueno es decirlo de una vez, nos sentimos más cerca de ellos, por educación, gustos y forma de vida, que de los europeos, y de los españoles: afro-europeos, como ellos gozan en calificarse. Y no hemos temido nunca el látigo de Estados Unidos, menos ahora; látigo que, sensible es recordarlo aún mismo a quienes sin discreción lo mencionan, ya sintieron sus padres sobre la espalda: 1898.

A esa altura de españolismo estábamos (¡buena lección hemos recibido!), cuando los hábiles políticos de *La Gaceta Literaria* metieron el dedo en el ventilador. Es decir: se enredaron en la desdichada metáfora del meridiano madrileño, la más zafia y tropezada de las metáforas del ultraísmo español y tan fracasada que no aceptarían su concepto ni centros hispánicos intelectuales tan valiosos como Barcelona, Sevilla, Cádiz.

Nuevo llamado a la realidad

Algunos de nuestros redactores y colaboradores responden ahora ampliamente a los exabruptos de los literatos madrileños que decidieron por fin mostrarse tal cuales son arrancándose la

careta de la confraternidad y el hispanoamericanismo "de grupo", interesado o imperialista. Los nuestros insisten en su primitivo llamado a la realidad. No será necesario, pensamos, que, para servirles de más vivo despertador, hagamos estallar una tonelada de melinita tipográfica.

Al hablar desde nuestro personal punto de vista, sin involucrar a ninguna otra agrupación intelectual o periodística en nuestros pareceres, nos sentimos felices, por estar solos y porque nuestra minoría, reducidísima, por más que le parezca desdeñable a Ramón, nos basta y sobra para defender ante el mundo nuestra independencia mental. Sin esperarlo ni haberlo sospechado, en toda América, en Italia y Francia y aún entre gente sensata de España, ha repercutido el eco del joven pensamiento argentino.

Deseamos, sinceramente, que todo esto tenga el valor de una enseñanza útil para los españoles, entre quienes se impone una revisión urgente de sus ideas con respecto a América y encarar un distinto sistema de relaciones. Ahí tienen los ejemplos de Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos que cooperan al progreso de la Argentina en un plano de igualdad, y merecen toda nuestra simpatía y respeto y que los Pizarro y Cortez de Camama se dejen de señor en esas invasiones, conquistas o imperialismo intelectual, que nos encontrarán listos a la defensa y contraataque, o nos harán morir de risa.

El Director

A los compañeros de *La Gaceta Literaria* *

Leopoldo Marechal

La proposición de un meridiano intelectual ha llegado hasta nosotros en la época más inoportuna que pueda concebirse: esto explica su entusiasta rechazo y justifica nuestra reacción, un tanto violenta, como todas las reacciones.

Nunca, como ahora, se ha tenido en Buenos Aires una noción tan clara de nuestros problemas. Nuestra nacionalidad, complicada con innumerables y diversos aportes raciales, ofrece en esta hora un espectáculo que jamás podrá concebir la bien ordenada imaginación de nuestros colegas españoles.

Desde hace tiempo, hombres que llegaron y que llegan de muchas lejanías comparten nuestro sol: la mayoría de los argentinos, refiriéndose a ellos, hablan de sus padres o de sus abuelos.

Cada uno de ellos ha traído el modo de su raza, su sensibilidad, su ética y hasta el metal de su idioma: desde nuestra infancia respiramos esa atmósfera de elementos encontrados y asistimos a una lucha que produce las más asombrosas resultantes.

De este modo nos hemos acostumbrado a considerar las cosas por sus cuatro aristas; cualquier latido del mundo nos parece natural

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

y asequible, puesto que Buenos Aires es un puñado de mundo. Podríamos decir como Terencio que nada humano nos es indiferente.

Viajeros casi todos nosotros, observamos que ningún país nos era desconocido; y sin embargo, fuimos profundamente extranjeros en todo país.

Por comparación, eternamente a nuestro alcance observamos asimismo los defectos y virtudes de cada raza: nos desagrada la solemnidad española, su espíritu de rutina, su inercia frente al progreso; pero admiramos el sentido místico de la raza y su vigorosa personalidad. El carácter declamatorio de los italianos nos parece ridículo; pero nos complace su optimismo y su vital energía. Encontramos que los franceses poseen contados elementos; pero admiramos ese espíritu de ecónomo que existe en cada uno de ellos y por el cual analizan, ahondan y aprovechan las ideas hasta su último límite. Hemos descubierto de este modo que ninguna "atmósfera vital" en sí, ya sea española, italiana, francesa o inglesa, se aviene con nosotros y que nuestro ser puede nutrirse, únicamente, del movimiento universal.

Esto significaba descubrirnos un poco. Y en el momento en que tratamos de fijar los caracteres de nuestro ser y el sentido de nuestra ruta; en el momento en que todas nuestras esperanzas giran hacia un Norte ya entrevisto, nos proponéis el meridiano de Madrid. ¡Esto se llama ser oportuno!

***

Ramón Gómez de la Serna, en su nota, que por vulgar y plañidera es indigna de tan admirable ingenio, hace descender su tono piadoso hasta lo que él llama nuestro "espíritu confuso".

Amigos de *La Gaceta Literaria*: fácil es andar como vosotros, por el orientado camino de una tradición; fácil es mover cuatro ideas bien clasificadas, empleando cuatro procedimientos bien clasificados en cuatro senderos bien clasificados.

A la sombra de vuestros mayores, que por tener un "espíritu confuso" dieron un día con la genialidad, pulís vuestra gramática,

jugáis bonitamente con los vocablos y proclamáis el sentido deportivo del arte, dirigidos por ese *chauffeur* insuperable que se llama Ortega y Gasset. Nosotros tenemos un espíritu confuso y ésta fue su historia: un día el vivir se nos presentó desnudo y niño como si acabaran de parirle; vimos que los sentimientos elementales del hombre cobraban en nuestro suelo un frescor adámico; las palabras parecieron vivir su primer año en nuestra boca. (Un aventurero español buscaba el agua de Juvencia en esta longitud del mundo.)

Deseosos de marchar por nuestra propia senda observamos que toda ruta comenzaba en nuestro pie; pero como el vivir se nos presentó desnudo y niño, y como las palabras vivían su primer año en nuestra boca; echamos a andar, pues estamos acostumbrados a la gran llanura sin caminos.

***

España no se interesó por nosotros desde que perdió esta factoría de aquende el mar. Todavía, en el criterio de los españoles, América es la colonia que da el oro y promete regresos triunfales.

Los escritores americanos intentaron siempre una alianza espiritual con los españoles, enviándoles sus libros que merecieron el silencio más conmovedor o la gacetilla que se da como limosna (*Gaceta Literaria*).

Pero un día salen los muchachos de *La Gaceta Literaria*; nos tienden una mano que no habíamos pedido, pero que estrechamos cordialmente porque nos gustan las manos amicales.

¡Al fin llegan los tiempos del desinterés, camaradas de *Martín Fierro*! Mas, he ahí que de pronto desenvainan su meridiano; nos ponen en guardia contra fantásticas "maniobras anexionistas"; nos ofrecen su "ambiente vital", sus collares de vidrio como en los tiempos del genovés. ¡Qué ingenuo y tonto nos parece todo eso! ¡Qué historia más aburrida!

Pero continuemos: ese fracasado intento de expansión espiritual es justificable y hasta digno de encomio. Mas, súbitamente, el

asno muestra la oreja: lamentaciones por la escasa venta del libro español, el almacén editorial, la factoría…

¡Qué vergüenza para vosotros, amigos! ¡Qué amargura para nuestro corazón!

Sin embargo, os doy un consejo para mejorar vuestro negocio: mandad buenos libros y no malos meridianos.

***

No fue una selección martinfierrista (como dice *La Gaceta*) sino dos o tres compañeros los que, sin propósito de encuesta y en forma espontánea, motivaron vuestro ridículo campeonato. Nadie tomó en serio vuestro meridiano y las contestaciones joco-serio-despectivas de Martín Fierro son una buena prueba de lo que digo; inventamos alegremente ese personaje absurdo que se llama Ortelli Gasset y que tanto estrago causó en vuestras filas.

En cambio vosotros, que por una fatalidad de raza sois impermeables a la broma e incapaces de toda farsa juvenil, organizasteis la defensa; y hasta el buen Ramón entró en fila, ¡a esta altura de su gloria! Os diré lo que pensamos de vuestras opiniones.

Por ignorancia, la de Giménez Caballero es ingenua y torpe; en la de Guillermo de Torre parece flotar un remordimiento. No reconozco al buen amigo Jarnés en esa filípica de profesor enojado: espero que tal actitud no haya deshecho la raya de su pantalón.

Gerardo Diego, Fernández Almagro y Lafuente dan pruebas de sagacidad y nobleza en sus palabras; Espina demostró que tiene punta: lástima que no suceda otro tanto con sus detestables versos.

Maroto es un admirable artista pero le sucede lo que a todos los plásticos: cuando opinan sobre algo ajeno a su oficio meten la de dibujar.

En cuanto a esta turba chillona y anónima que al final nos llena de adjetivos, diré que aún no hemos tenido noticia de su nacimiento, circunstancia que atribuimos a la lentitud de los trenes españoles.

***

Amigos, en vuestra contestación a nuestro desahogo, que no encuesta, tratáis de desvirtuar el verdadero alcance de vuestro meridiano. Pero las palabras están escritas y arrojan una luz "meridiana"…

Yo creo en vuestra amistad porque aún siento en mi mano el calor de la vuestra y me pareció calor de amigo.

Si realmente deseáis que una comunión espiritual nos ate, tratad de conocernos; y respetadnos, porque grande es nuestra lucha; porque la fatalidad de esta hora quiere que no esperemos ni renombre ni fortuna, ya que tal vez, en la historia de nuestro país, seremos oscuros y fuertes, a semejanza de esas piedras enterradas y anónimas que, sin embargo, sostienen la gracia del templo.

Todo eso lo hacemos, Dios no lo ignora, para que se cumpla esa sonrisa del mundo, esa gran esperanza que se llama Buenos Aires.

Croquis*

Vizconde de Lascano Tegui

Hace años ya, que una carabela salió de España. La han avistado los aviones de Sacadura Cabral, de Franco y de Pinedo. Se halla en pleno mar, cargada de mercadería hasta el tope. Las velas apenas pueden, por sus dimensiones mezquinas donde luce el monograma de la Compañía de Jesús, empujar hacia nuestro puerto –porque hacia nosotros viene– a la nave de tres puentes. En el puente de más arriba vienen seis cañones de bronce. Y hay tres oradores. En el segundo puente unos graves señores discuten sobre la existencia de Dios; y en el tercer puente unos revolucionarios que escribieron con el dedo en las paredes: ¡Abajo Napoleón! y que son los primeros periodistas de la península, reman como en las galeras de otro tiempo, para dirigir la nave, cuyo timón se perdió. Esta carabela nos trae las últimas novedades literarias de España. Esta carabela rápida es el correo intelectual.

Los libros españoles ya sabemos que no pueden interesarnos, porque tenemos la mala costumbre de leer en francés, pero esta carabela trae además, un gran cable con aspecto de soga –si se fía a la vista– y que en verdad es el meridiano intelectual hispanoamericano que pasa por Madrid.

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

No comprenderán muchos de los lectores lo que por meridiano intelectual se entiende, pero es que la hegemonía de habla española y que ejerce la Castilla desde tiempos atrás nos obliga a colocar al Sol en mediodía sobre Madrid en cuanto toca a cuestiones intelectuales y es allá, en el Manzanares seco, que debemos ir a beber la pureza de la lengua, la moral de nuestras costumbres, la estética de nuestras artes y el buen gusto, la filosofía y las ciencias. El maestro, el libro, el actor, la pieza de teatro y la aspirina deben venir de Madrid y es justo que –simbólicamente considerado– de allí se nos envíe para tomar contacto un trozo de la soga que sirve de meridiano a la ciudad del oso y del madroño.

Entretanto, mientras no llegue la carabela, es justo que nosotros, abandonados a las influencias universales que nos asedian, y a la savia que en nuestra latitud, herencia y ambiente bebemos, construyamos una obra nacional, fuerte, bella y sensata. Cuando la carabela venga y los señores que hablan en el tercer puente y discuten en el segundo y reman en el tercero nos convenzan de la inutilidad de ser honestamente argentinos, capaces de una obra propia, tomamos el meridiano, o el trozo de soga y ya tendremos tiempo de ahorcar nuestra personalidad.

¿Pero llegará la carabela?

Carta*

Francisco Luis Bernárdez
Evar Méndez

Querido Evar:

Esta es la primera vez que escribo la palabra hispanoamericanismo. Le tengo miedo. A ella se debe la muerte del ilustre Francos Rodríguez, el extravío mental de don Manuel Ugarte y, varios siglos después, la simpática equivocación de mis amigos *de La Gaceta Literaria*.

Equivocación simpática. Eso es. Conozco bien a Ramón, a Fernández Almagro, a Guillermo de Torre y a Maroto, y puedo revalidar, en mi país, la bien intencionada derechura intelectual de todos ellos.

Por mi parte, no quiero saber de meridianos. Ni de Chamberí ni de Montparnasse ni de Boedo. Los meridianos, en complicidad con los paralelos, han convertido el mundo en un calabozo y han hecho de cada hombre un discípulo de Saccomano. Los meridianos y los paralelos son otras tantas concepciones renacentistas. Tan renacentistas como el nacionalismo, las aduanas, los tranvías eléctricos, el progresismo de Sarmiento y otras molestias. El Renacimiento comenzó desfigurando la vida y terminó desdibujando la

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

Cruz, armazón de la vida. El Renacimiento convirtió la Cruz en una reja. En una conjunción de meridianos y paralelos, que es igual. Y –por estas y otras falsificaciones– el Renacimiento, con sus maquinitas de afeitar, con sus alcahueterías radiotelefónicas, con su evolucionismo y sus fonógrafos, está sentenciado.

Mientras los muchachos españoles persistan en su conducta renacentista –el homenaje a Góngora, por ejemplo–, no los entenderé. Háblenme de cultura ecuménica y no de cultura hispanoamericana. Háblenme de universalidad y no de hispanidad. No me hablen demasiado de progreso, ni de jazz, ni de aeroplanos. Digan Unamuno en vez de decir... En vez de decir Ortega. Y acaso nos comprendamos.

Soy argentino. Y quiero que mi país sea argentino y, si es posible, porteño. Pero si la Argentina se trasformara, a fuerza de bandoneones cocoliches y de tangos d'annunzianos, en una caricatura de Génova, portaría por atrincherarme en mis apellidos. Son españoles. Su amigo de siempre.

Francisco Luis Bernárdez

***

Caro Bernárdez:

Con gusto publico su carta, documento verdaderamente curioso, signo del tiempo. En ella demuestra Vd. que no tiene nada que ver con *Martín Fierro*: no hablo del colaborador y amigo, sino del espíritu de Vd. absolutamente "no-martinfierrista". *Martín Fierro* estima lo definido, admira una clara y recta línea de conducta, abomina de lo neutro y lo ambiguo. Es nacionalista y progresista. Sarmiento es una de sus admiraciones más meditadas. Repugna toda cruz. Y en la máquina, del reloj al telescopio, del plano al fonógrafo, del motor del avión al radiotrón, ¡felicidad incomparable de vivir en esta mecánica! Ve superarse al hombre, ve la máxima y más bella y noble expresión del espíritu humano (¿no es un hombre-Dios, puro espíritu, el que inventó la rueda?), y por la máquina, pura creación

del espíritu, cree que el hombre puede alcanzar la mayor espiritualidad. Ya se inventarán, amigo, las máquinas generadoras de ideas para los menesterosos de ellas, generadoras de poetas "standard" tan buenos como Vd., y hasta de profetas y dioses tan notorios como los de viejo cuño. En cuanto al jazz, que no es sino un estilo musical, no embrome: ¡sé que le gusta bastante! ¡Chóquela!

E. M.

Carta a los españoles de *La Gaceta Literaria* *

Pablo Rojas Paz

Con gran interés he leído todo cuanto ustedes dijeron acerca del meridiano intelectual. No tomo en cuenta la adjetivación y evalúo los argumentos. Como se trata de contestar a mis palabras desestimo cuanto no me parezca dirigido y solamente doy valor a aquello en que la cordura ha puesto claridad en las ideas. Como buen semibárbaro creo que hay que atacar primero a la fortaleza y no a la debilidad.

De que nosotros no queramos ser españoles no se infiere que debamos ser ingleses o franceses. ¿Es que no podremos ser nunca libres? ¿Es signo de esclavitud saber el inglés? Ustedes nos colocan en su dilema terrible en que francamente no habíamos pensado. Quieren a toda costa transformarnos en un protectorado intelectual. Vienen ustedes a hablarnos de asuntos requetesabidos. ¿Cómo vamos a ignorar que somos nadie y que nuestra historia es una página casi en blanco donde están anotadas unas cuantas batallitas? Brava noticia esa de que carecemos de tradición, de que nosotros no sabemos lo que somos. Pero hay que darnos tiempo. Aunque ustedes se sonrían nosotros hablaremos siempre

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

en futuro. ¿No tardaron ustedes siete siglos en echar a los moros? Mientras no se es viejo la vida es un afán de realización y un fervor en el porvenir.

Acepto el calificativo de irrespetuoso con que se nos fustiga. Creo que no está bien que se hable de ingratitud histórica. Pero, en cuanto al asunto del idioma, he dicho ya mi argumento. Ustedes no tienen razón de esperar que acá sigamos hablando el castellano. Dada la diversidad de elementos que constituyen la población argentina esto no es aceptable ni posible. En algunas provincias argentinas existe un fenómeno dramático que ofrezco a ustedes como argumento: palabras del castellano antiguo que ya no se emplean ni en España, son usadas allí por la gente del pueblo.

Y, por otra parte: ¿Por qué no se han quedado ustedes hablando latín? ¿Será necesario decir que nuestra intención no es renegar del idioma sino transformarlo y que se transforma fatalmente, a pesar de nosotros? El idioma es una entidad vital como otra cualquiera, que sufre transformaciones a las que los biólogos llaman metabolismo y anabolismo. Estas constantes pérdidas y ganancias del idioma le dan un dinamismo de características diversas según la región. No trato de dilatar esta carta con disquisiciones filológicas, mas el idioma parece ser para España con respecto a nosotros una amplia bandera de imperialismo. Como que se presta a la faramalia de los congresos y los discursos oficiales. Pero es necesario observar con cuidado esta cuestión. ¿Cree la Gran Bretaña que domina al Japón porque el celeste imperio haya adoptado el inglés como idioma comercial? ¿Cree Francia que es dueña y señora de la diplomacia mundial porque sea el francés el idioma preferido en esta actividad política? Y en este sentido ¿qué se piensa en Portugal respecto del Brasil?

En el caso de aceptar el meridiano, ¿sería el de *La Gaceta Literaria*? No; porque entonces el meridiano pasaría por París y no por Madrid. ¿Baroja? No; porque a lo mejor este señor va a creer que se trata de un nuevo Ateneo. ¿Unamuno? Otra cosa y no meridianos necesita el buen vasco.

Buenos Aires está más cerca de Madrid que Madrid de Buenos Aires. Nosotros los conocemos a ustedes y ustedes nos ignoran casi totalmente. No teman ustedes que nos afrancesemos. En todo vamos a las fuentes. Buscaremos el romanticismo en Alemania, el impresionismo en Inglaterra, a los modernos franceses desde Baudelaire en adelante, en Poe y Walt Whitman. Igual método seguimos con ustedes. Nuestras ansias de averiguación no se detienen en “qué es” sino “cómo ha sido”. En nosotros nada es deportivo. Nos gusta el *football*; pero no cuando pensamos. Nos gusta el box; pero no cuando discutimos. Por eso es que nuestras palabras no pueden servir de argumento a una conversación de *five o'clock tea*.

Nos inquieta el porvenir y tenemos una angustia de horizontes clavada en nuestras pupilas. Pero vamos hacia lo desconocido con la alegría en los labios y con fe en el milagro. Con frecuencia hacemos silencio para escuchar nuestros propios corazones. ¿Cómo es posible que escuchemos las voces exteriores si estamos buscándonos a nosotros mismos? El mal ha estado en que ustedes han incurrido en un error que nosotros hemos acogido con una sonrisa un poco burlona.

Hasta un nuevo 12 de Octubre.

Liquidando un meridiano*

Eduardo González Lanuza

En esta cuestión del meridiano, hai dos asuntos distintos: uno económico, –acaso sea el fundamental– i otro de pura ideolojía.

Como el primero es el principal, es en consecuencia el más delicado i quiero referirme a él solamente de pasada:

No se debe olvidar, que detrás de *La Gaceta Literaria* de Madrid, hai una poderosa empresa financiera editora, que es la que indiscutiblemente ha prohijado la idea del meridiano madrileño, con el objeto de ejercer un predominio decisivo del mercado del libro en Buenos Aires.

Soi partidario, naturalmente, de todo lo que signifique intensificación del intercambio artístico e intelectual con cualquier nación que sea, pero creo peligroso que alguna nación del viejo mundo ejerza, el monopolio de la cultura americana. A nosotros nos conviene la competencia, la lucha, la pugna de todas las culturas para extraer de cada una de ellas aquellos elementos que nos sean útiles. Desde este punto de vista, no podemos aceptar ningún meridiano extraño, ya sea el de París, el de Roma o el de Madrid, que son los que con mayor empeño se disputan la honra de darnos la hora.

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

I paso ahora a la segunda cuestión.

Quiero hacer notar, que, a pesar de ese "nosotros" con el que acabo de hermanar mis intereses intelectuales con los de los americanos, yo soi español nativo sin que ello me avergüence ni mucho menos, a pesar de lo alarmante que resulta ser compatriota de Martínez Anido (al otro cretino, ni lo nombro siquiera).

I es que yo me siento profundamente americano en todo lo que ser americano significa estar horro de tradición i en consecuencia de prejuicios, esa virjinidad maravillosa del espíritu, esa inocente estética que ante nada se asombra, que todo lo paladea con un gusto aún no estragado, dispuesta a percibir los sabores más nuevos i más íntimos.

I los europeos, en jeneral, no quieren hacerse cargo de esta verdad: sus jestos de protección se parecen de una manera indecorosa a la camaradería del viejo verde que guía los pasos del mozalbete inexperto por las trilladas sendas de todas las inmundicias del vicio.

Los españoles, se sonríen ante un arjentino de apellido italiano o inglés y lo consideran un advenedizo. ¡I después de tan profunda muestra de incomprensión pretenden orientarnos! ¡Sepan que en este país, es difícil, dificilísimo, encontrar criollos más criollos, que los hijos de turcos...! I es que América, sépanlo de una vez, es un país de síntesis, sin un tronco étnico definido –tan absurdo como el meridiano de Madrid, me parecería un supuesto meridiano autóctono situado en Cuzco, por ejemplo– es el país donde se está jestando el hombre internacional, el verdadero hombre, que goza del privilejio de que no estando ligado a ninguna cultura única, puede elejir libremente todo lo actuante y vivo de cada una rechazando el peso muerto i negativo de las mismas. ¡I quieren que perdamos semejante ventaja, solo por darles el gusto de seguirse sintiendo nuestros padres!

Querer introducir en el hombre americano, más elemento español del que lójicamente le corresponda, es tarea tan inútil como pretender aumentar la cantidad de oxíjeno en la molécula de agua. Igual que en los cuerpos resultantes de una síntesis, los elementos

étnicos entrarán en razón de sus pesos atómicos i de sus valencias, es decir, de su densidad vital i de su capacidad de adaptación.

¿Nuestro meridiano en Madrid? No nos conviene, viviríamos una vida más vieja, nuestro día es siempre cuatro horas más joven que el suyo...

A Benjamín Jarnés*

Raúl González Tuñón

Si usted fuera más o menos honrado –como Gerardo Diego, por ejemplo– no hubiera estampado esas idioteces en la ñoña y servil *Gaceta Literaria*. España, desgraciadamente, es un país reaccionario y caduco, un país que vive de su pasado, mientras el nuestro vive de su porvenir. España, por culpa de quienes no supieron salvarla a tiempo, cabe, con todo su glorioso ayer, en el féretro de una antigua frase: *Old Spain*... Es un país para turistas ingleses, en donde el tiempo parece haberse detenido. Créame, yo no hablo inglés, me conformo con mi precario castellano y mis muchos criollismos, y mis ojos, mis ojos que son más sabios de horizontes que los suyos, porque han visto la Pampa. ¿Nuestra obra genial? Es *Martín Fierro*; que usted no podrá comprender nunca; es *Don Segundo Sombra*, y es esta inquietud que se agita en las amplias y limpias calles de Buenos Aires, tajeadas de rieles como florecidas de enredaderas. El idioma es de España, sí, pero nosotros queremos enriquecerlo como enriquecemos la guitarra y el puñal. Nosotros practicamos algo que en España han abandonado hace tiempo o lo hacen muy mal: el juego y la aventura.

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

Llevamos una gran ventaja: la de conocerlos a Vds., mientras nos desconocen a nosotros. Vamos, vamos galleguito, está comiendo todavía la *media tostada* que dijo Camba. Cuando yo decida partir, iré a Nueva York antes que a Madrid. Las estaciones de Madrid tienen dos dedos de tierra, me aseguran, y los trenes no llegan a horario. Igual: la sensibilidad humana. Usted, como acá decimos, es un compadre de grupo.

P.D. – Está aquí un muchacho, indudablemente más simpático y talentoso que usted. Se llama Guillermo de Torre. Lo hemos invitado a inaugurar el monumento al meridiano desconocido. – R. G. T.

Nadería de una proposición*

Enrique González Trillo

Tan baldías e inconsistentes como la misma proposición de un meridiano son las respuestas que la juventud española de *La Gaceta Literaria* endereza a la repulsa de *Martín Fierro*.

Inútil reafirmar que cualquier sujeción –llámesele meridiano– fuera empeño ridículo y que su solo enunciado presupone en los escritores españoles mezquindades e inflada vanidad, no caballeresca actitud como uno de ellos afirma.

El hecho de que nos desconozcan –si tal es cierto– no indica ciertamente que sea ínfimo nuestro valer, sino que lo es su inteligente curiosidad.

Entroncamos, de un modo general, con esa inflada juventud en el estudio de las literaturas universales, y de un modo particular en el de los clásicos españoles. Pero a partir de ese entronque son ellos una rama cuyo vigor y lozanía no nos interesa aquilatar, y otra las jóvenes literaturas de América cuya adjetivación no corresponde a ellos. Somos o pretendemos ser americanos –sudamericanos– acogiendo todas las influencias del mundo sin hipotecarnos directamente a ninguna.

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

Dejemos pasar la andanada de desbocados insultos y necedades con que nos regala esa juventud española y anotemos alguna de sus paternales previsiones. Dice Gómez de la Serna que quedaríamos aislados –aislados de España– si nos agenciásemos de un idioma nuestro –floración mera de una rama vieja–. Quiero a este respecto realzar las palabras de un hombre que mucho supo y muy noblemente escribió: Sarmiento. Hace más de tres cuartos de siglo se le hizo en España esa misma objeción a propósito de la reforma ortográfica que él propiciaba, y contestó: "Este no es un grave inconveniente; como allá no leemos libros españoles; como Vds. no tienen autores, ni escritores, ni sabios, ni economistas, ni políticos, ni historiadores, ni cosa que lo valga; como Vds. aquí y nosotros allá traducimos, nos es absolutamente indiferente que Vds. escriban de un modo lo traducido y nosotros de otro."

¿Podemos hoy reproducir o debiéramos atemperar estas palabras? ¿Trastocarlas quizás? Creo que en los actuales momentos podemos reproducirlas en su espíritu y en sus términos casi sin incurrir en injusticia.

En cuanto a las traducciones, señor director de *La Gaceta Literaria*, bien está confesar que los editores españoles se prenden a ese filón como el más productivo. ¿Sólo para alimentar la "curiosidad ávida y snob" de América? Ilógico parece. Convengamos en que también España padece ese mal. Convengamos con Sarmiento –cuya lectura humildemente les recomiendo– que "traducen y traducen mal lo malo".

Creo que los escritores jóvenes de América debiéramos formalizar este caballeresco desafío. Para dentro de cinco, para dentro de diez años. Sopesar en ese próximo pasado-mañana lo que en el medio hubiésemos producido: ellos, con su modernísima "desarticulación jazzbandesca", con su cultura "alegre, ágil y progresiva", con sus "sonrisas sostenidas" ante nuestras actitudes de gauchos semibárbaros; nosotros, con nuestros sueños.

Opinión autorizada*

Miguel de Unamuno

"Nada les quiero decir de ese encontronazo que los del *Martín Fierro* han tenido con los de *La Gaceta Literaria* de Madrid. Todo parte de una confusión y es que el que estampó lo de "Madrid meridiano intelectual" quiso decir meridiano "editorial" y que no se trataba de nada de arte sino de economía. Los negocios son los negocios y la literatura es la literatura. Por mi parte me he decidido a que me editen dos libros ahí, en Buenos Aires, pero no por negocio, sino buscando libertad. Que aún no he llegado a literato apolítico y bien avenido con la dictadura de las malas bestias pretorianas. Y vean cómo sin querer decir nada he dicho acaso más de la cuenta.

(Carta a P. J. Vignale y C. Tiempo, "Carátula", 1 de octubre de 1927)

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

Extrangulemos al meridiano*

Nicolás Olivari

Señor D. Gerardo Diego

Camarada: "Sus corteses palabras" nos obligan. "À tout seigneur tout honneur". A Vd. me dirijo, eligiéndolo entre los que contestan en el Nº 17 de *La Gaceta Literaria* bajo el rubro "Opiniones y arbitrajes". Y me dirijo a Vd., con franqueza mansa, mano a mano. Primero: Vd. como poeta no nos resulta. Como caballero que es, en su respuesta merece la declinación de nuestro penacho.

Para responder a Vd. y a sus camaradas –y míos en juventud y en insolencia– afirmo nuestra decisión: nada de polémicas. Que este catálogo rápido caiga sobre la cuestión del meridiano para mandarlo a la luna.

Ahora bien; necesitamos los libros de Vds. Nosotros no los conocemos más que fragmentariamente y a través de revistas. Y esa fragmentación, señor Gerardo Diego, no podría ser más penosa para Vds. Tenemos muy mala opinión literaria de Vds. Muy mala, desgraciadamente. Y en esto, todo *Martín Fierro* está conteste. Nosotros, en cambio, nos hemos contado, nos hemos pesado, nos hemos valorado y estamos todos en nuestra camaradería y en

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

nuestro objetivo único: ser orgullosamente, tercamente, insolentemente argentinos y nada más.

Otra vez: nada de polémicas transoceánicas. Torre ya les dirá a Vds. que tenemos demasiado trabajo en luchar con los reales rebaños de aquí, antes que arremeter contra los molinos extranjeros (cargo todo nuestro aburrimiento y todo nuestro encogimiento de hombros sobre esta palabra: extranjeros).

Necesitamos vuestros libros. Conocer si hay pájaro allí dentro. Entre nosotros existe una pichonada de aguiluchos –garra y pico y alarido de lirismo– que creemos mejor que vuestra nidada familiar a Primo de Rivera. Esta opinión debe merecer vuestra indiferencia. No queremos, ni pedimos otra cosa porque, sencillamente, España nos es indiferente. Esta es la única verdad.

Tenemos un código de honor, seco y austero. La provocación partió de Vds. con aquello del meridiano. ¿De qué se quejan entonces? ¿De nuestra falta de ortografía? De acuerdo. Nos hemos peleado sin conocernos Vds. ¿La culpa? Está en Vds., que no nos envían sus libros, acaso porque no los escriben. Vds. dirán, ¿y por qué Vds. no nos envían los suyos? ¡Ah! Ahí está la espina, estimado Concha. No queremos se nos diga que imploramos vuestra atención. Vds. dicen que nos han conquistado una vez. Prueben hacerlo otra. El español es de oficio conquistador o inquisidor o torero. En los tres oficios está bien, menos en el de preceptor que se han abrogado Vds. porque sí nomás.

No necesitamos ni queremos la atención de Vds. Queremos solo la atención argentina. Porque deben ustedes saber esto: Hace cinco años que luchamos en *Martín Fierro* y seguiremos luchando por costumbre, sin darnos vuelta a contar los caídos. Nos hemos propuesto ser vanguardia y lo seremos hasta que nuestros nietos nos den la voz de alto. No miramos nunca atrás. Atrás es la revista *Nosotros* y toda la secuela de nuestros floripondios, a quienes uno de Vds. llama el único grupo intelectual argentino digno de respeto. Nuestro grupo es local, sí señores, y nada más que local. No nos oponemos a que nos comenten Vds. o nos traduzca el Soviet, pero ello no nos da calor ni frío. Aceptamos ser meridiano de Chile,

Paraguay, Bolivia, Perú, etc., pero no hemos incurrido en la macana de decírselo. Nuestra es la culpa si vivimos en una ciudad de dos millones de habitantes, rica, poderosa, altiva, cuyo orgullo es nuestro porque nosotros se lo hemos construido al diapasón de su fantástico crecimiento.

No queremos jaleo (¡qué mal huele esto en Buenos Aires, mi dios!) y ni siquiera una bronca mediana o meridiana.

Fumen compadres y charlemos mano a mano: –E. Giménez Caballero– conocemos a Vd. solo porque dirige *La Gaceta Literaria*. No se nota la ausencia de sus libros en nuestros anaqueles. Le repetimos a Vd. que nada nos queda de español, ni las penas de haberlo sido alguna vez. ¿Retrógrados? ¡Bah! ¿Igualdad? Pruébela Vd. ¿Frases de mulato? Eso era antes, amigo. Somos más blancos que la leche y no tenemos en el pigmento más que latinidad. En el Brasil hay varias docenas de negros, aquí ya no existen. Baroja y Valle Inclán, no nos [han] desollado y ni siquiera hecho cosquillas en los pies. Ellos piensan como nosotros. Como por fuerza de gravitación les hemos obligado a pensar.

Eso del intelecto que dice Vd. huele tan mal como lo del bajo vientre. No apuntamos nunca, sencillamente porque no nos gastamos en paradas inútiles. Su tono es quejumbroso y triste, compadre Giménez Caballero. Terminemos pues aquí o, por contagio, acabaremos llorando juntos sobre la tumba del nonato meridiano.

Guillermo de Torre: es nuestro huésped. Esto nos exime de catálogo. Por lo demás es muy simpático y es acaso nuestro único amigo. Entre Vds. él parece que no nos quiere mal.

Ramón Gómez de la Serna: ¡Greguerías ahora no, compañero!

Benjamín Jarnes: "Mi querido señor: al argentino que le diera por emplear el 'maguer' y 'asaz' de que Vd. se quiere desprender porque ya no caben en sus ripios, le romperían *ipso facto* la cabeza". Esta opinión –que suscribo– de un corrector de pruebas argentino, espero que no le causará desazón.

Ángel Sánchez Rivero: todos sus argumentos son risibles. Empero insiste Vd. demasiado en la "sombra de ese grande" hablando de Rubén Darío. Deje Vd. en paz a los muertos y sobre todo a Rubén

Darío. Un español o un esquimal de vanguardia que cite en descargo a Rubén Darío es inconcebible, aquí, en España y en Esquimalia. ¿O acaso pretende Vd. traducir aquello inefable de "la princesa está triste, qué tendrá la princesa, etc."?

Melchor Fernández Almagro: el mayor placer en conocerle, señor Fernández Almagro. –Teníamos en Buenos Aires un barrio hermoso, cargado de recuerdos de infancia: Almagro. ¡Cómo se ve que Vd. no es de ese barrio!

Antonio Espina: ¡Vd., Vd.! ¿El máximo hortera de España, llamándonos horteras a nosotros? ¡Vamos hombre! ¡Si Vd. sería el gerente ideal de Gath y Chaves sección bonetería!

Enrique Lafuente: no nos convence la fuente de su información.

Gabriel García Maroto: me parece que Vd. está un poco equivocado con lo de Méjico. ¡Líbreme Dios de pretender torcer su vocación mejicana! Pero no será incivil advertirle que, si hace alguna exposición en Buenos Aires, puede vender algunos cuadros. Inténtelo Vd. hombre... total... un tropezón cualquiera lo da en la vida...

César M. Alconada, Francisco Ayala, Esteban Salazar y Chapela, José María de Sucre: pasemos por alto su inútil intento de disculpar la metida de pata de *La Gaceta Literaria* con su meridiano. Pero les estimaremos una cosa. Que por favor no nos confundan otra vez y siempre con América. Buenos Aires y la Argentina no son América, toda la América. América fluye a nosotros sin nosotros pedirlo, pero no somos América, sencillamente, porque no queremos serlo. América es para Vds. un problema editorial. Argentina es para nosotros una posibilidad de literatura.

Para el más zafado*

I. Mario Flores

El más zafado entre los redactores de *La Gaceta Literaria* de Madrid, ha resultado ser E. Giménez Caballero, circunstancia que en verdad no condice con un ídem de su especie. Dice que *Martín Fierro* ha dado al editorial –motivo de esta controversia– "una interpretación de campesinos". Tan chusca afirmación prueba, a poco andar, que este compañero en las letras ha oído hablar de la pampa y se figura que Buenos Aires es todavía campo. Pues no señor; Buenos Aires es no solo una ciudad, sino algo más: una urbe mundial, dicho así, supuesto que el caballero Giménez sepa ya la diferencia que va entre una ciudad y una urbe. Y los que vivimos en una urbe, de todo tenemos menos de campesinos. Con esto queda dicho que ya hemos dejado de tomar horchata con pajita y de atar perros con longaniza.

Piensa también que el gaucho Martín Fierro no "hubiera renegado del vientre que lo parió" (?)

Buenos muchachos estos escritores de *La Gaceta*, etc., lástima que sigan ignorando que el descubridor de América fue un navegante genovés.

El redactor a que aludo cree que los literatos de España son nuestras madres. Que te crees tú eso… Lo malo es que con tan

---

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

peregrina genealogía vamos a pensar un día que nuestros abuelos son los visigodos.

Mal cuadra a un "caballero" tomarnos por gente de campo, pues históricamente toda España y toda Italia son provincias de París, Buenos Aires, Londres y Nueva York.

En cuanto al idioma, no jorobe che; el día que escriban en la lengua de Alfonso el Sabio les reconoceremos categoría de ascendientes; entre tanto, debe saberse que nosotros aquí hablamos para las multitudes espirituales de las calles Corrientes y Florida, como quien dice la Quinta Avenida de Nueva York…

El reproche de que escribimos mal el castellano es una inconsecuencia; ya hemos expresado que no tenemos interés de ser comprendidos por los redactores de *La Gaceta*, ni tenemos interés en ser castigados por cuanto –bien lo sabe Dios– no aspiramos a una plaza de académicos.

Cree por último el amigo Giménez que nuestra actitud es de "pánico colonial", y con tan plausible motivo nos regala con un poco de lástima. ¿Está seguro, che, de que todavía somos colonos o que podemos serlo con poco trabajo? Si no recordamos mal, desde 1810 venimos viviendo sin andadores y sin mamadera; cuando más a veces nos chupamos el dedo.

En lo que atañe a la poca "beligerancia" que darían al dialecto criollo, yuxtapuesto a los muchos que poseen los españoles, nos tiene sin cuidado; no pretendemos criar prole, debilidad postrera y consuelo de las viejas sin sabia propia. Nosotros *somos*, por vitalidad genuina, por ritmo juvenil. Nada de prestado ni heredado; lo prestado es falso y no heredado, lejos de ser tradición, es defecto ancestral. Los peores enemigos de nuestra mentalidad han sido los idiomas ajenos, que hemos usado por necesidad. No podemos pensar con ellos porque son estrechos para contener nuestros pensamientos. Exactamente como en la evolución histórica resultó mezquina la lengua latina para el pensamiento europeo. Por eso la abandonaron y la olvidaron. Y ello a pesar de que en lengua latina escribieron Cicerón y Virgilio..! ¿Estamos?

El pez por su boca muere*

M. F. (hijo)

La Gaceta Literaria está enfadada. Sufre en carne viva la reacción de *Martín Fierro* a aceptar el meridiano intelectual de Madrid para la literatura latino-americana. Pero es solo una actitud. En el fondo saben bien los redactores de *La Gaceta Literaria* que tenemos razón, y recorriendo las cartas airadas de los jóvenes colaboradores hispanos recortemos algunos párrafos para convencernos.

Dice E. Giménez Caballero:

"El editor español ha creído comprender que su deber es servir de puente entre las culturas centrales de Europa y la curiosidad ávida y snob de América. Por tanto, queridos españoles, ¿por qué chillar tanto sobre el meridiano de Madrid? El auténtico y triste meridiano actual de Hispano-América es el servil de la traducción."

Dice Guillermo de Torre:

"Nosotros amamos demasiado nuestra propia independencia intelectual para no respetar igualmente la independencia ajena: la legítima y alboreante y admirable autonomía intelectual americana."

Y agrega:

"...ese punto de tangencialidad que posee Madrid tampoco implica unicidad o exclusivismo. Puede darse igualmente en cualquier

* *Martín Fierro*, año IV, nº 44-45, 31 de agosto - 15 de noviembre de 1927.

ciudad al otro lado del mar. Y, desde luego, con caracteres acusadísimos en la metrópoli bonaerense."

Dice Gerardo Diego:

"Efectivamente creo que Madrid no es meridiano de nadie."

Dice Melchor Fernández Almagro:

"El disparate de acá ha sido tratar de imponer a América –en la plenitud de su fe y de su experiencia– el meridiano de Madrid."

Dice Gabriel García Maroto:

"...tampoco en Madrid, por desgracia, tampoco en Madrid –quiero repetirlo–, tan poco propicio al impulso del arte moderno expresivo."

Y Francisco Ayala, con buena fe que debe hacerle sudar sangre, reconoce lo único malo que tenemos, nuestro origen español, en este párrafo:

"Confío en el futuro de América. En ese futuro tanto más glorioso cuanto más difícil, América ha de luchar –ante todo– contra la fatalidad de su origen."

Muchas gracias por tanta sinceridad.

Otras resonancias

Sobre un meridiano intelectual*

Después de la contraconquista intelectual efectuada por el modernismo en tierra de España, parecía natural que nos creyésemos con derecho a un tratamiento de igual a igual, en plano liso y uniforme, desterrado el tono protector. A ello nos alentaba, también, la beligerancia que a hombres y cosas de nuestra América habían concedido grandes espíritus de España. ¿Por qué surge ahora esta cuestión de "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica"? ¿Y por qué precisamente desde las páginas de un periódico de gente nueva y liberal como "La Gaceta Literaria"?

Un peligro imaginario, tal el de "las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América", lleva al articulista a elucubraciones peligrosas y lo que es peor, un poco sentimentales, que de plano es preciso rechazar evitando aun las posibilidades de la réplica. Ahora menos que nunca es propicio el momento para "polarizar" nuestra atención "frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes", porque es propio de este instante, de esta inquietud nuestra, de esta sensibilidad nueva, un cosmopolitismo intelectual que borra

* *1927*, nº 11, 15 de septiembre.

fronteras y ve con ojos desinteresados toda estrecha limitación. Además, esa imantación que ejerce París sobre los intelectuales suramericanos, la ejerce también sobre los de otros muchos sitios, sin olvidar los de España. Prevención semejante podría tenerse con Rusia, que ha polarizado últimamente la atención de los intelectuales de todas partes, y en gran escala la de los españoles. ¿No es sensible asimismo el interés con que se recogen en nuestras revistas las manifestaciones literarias y artísticas de Inglaterra y Norteamérica? Sin embargo, el articulista de "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", con una buena intención que no es difícil disculpar, nos lleva de la mano a una encrucijada de su propio invento y allí nos plantea una ardua cuestión>: "¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta a anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino que más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones?"

Como el trance no es de muerte, sino de susto –y de susto un poco teatral–, optamos por la sonrisa y el comentario, ya repuestos. Algo así, aunque exagerando la indignación, han hecho los amigos argentinos de "Martín Fierro". Hace tiempo que estos amigos venían postulando que hubiera sido mucho mejor para nuestra independencia intelectual que hubiéramos adoptado el idioma de los conquistados y no el de los conquistadores. Uno de ellos nos decía en carta: "Lo único apreciable en arte es la originalidad; y nuestros antecesores no hicieron otra cosa que plagiar a los franceses, a los ingleses y a todo el mundo. Todo país original necesita un idioma original; y nuestra mayor gloria fincará en que dentro de quince años los españoles no nos comprendan cuando hablemos." Esta apreciación, que ahora volvemos a encontrar en "Martín Fierro", explica bien que hayan sido ellos los primeros en clamorear su protesta, con innecesaria acritud, sin tener en cuenta que en aquel artículo de "La Gaceta" había sus justificaciones y, de fijo, sus buenos propósitos: "… este "punto cardinal de vitalidad expansiva", es

absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase".

Una buena lección será posible deprender de esta polémica: los meridianos, aun cuando sean intelectuales, no pueden imponerse: caen por afinidad espiritual. Aun cuando lo mejor, para el buen navegante, será poder rectificar la orientación de su nave refiriéndose a un meridiano cualquiera. Así, unas veces será el de París, otras el de Londres, y muchas –¿por qué no? – el de Madrid. Hay que estar dispuestos para el viaje de circunvalación.

La batalla de *Martín Fierro**

José Carlos Mariategui

La rotunda negativa con que *Martín Fierro* ha respondido, bajo la firma de Rojas Paz, Molinari, Borges, Pereda Valdés, Olivari, Ortelli y algunos otros de sus colaboradores, a una extemporánea invitación de *La Gaceta Literaria* de Madrid, refresca mi simpatía por este aguerrido grupo de escritores argentinos y su animado periódico. Hace tres años, Oliverio Girondo –traído a Lima por su afán de andariego y en función de embajador de la nueva generación argentina– me hizo conocer los primeros números del intrépido quincenario que desde entonces leo sin más tregua que las dependientes de las distracciones del servicio postal.

Mi sinceridad me obliga a declarar que *Martín Fierro* me parecía en sus últimas jornadas menos osado y valiente que en aquellas que le ganaron mi cariño. Le notaba un poco de aburguesamiento, a pesar del juvenil desplante que encontraba siempre en sus columnas polémicas. (El espíritu burgués tiene muchos capciosos desdoblamientos). *Martín Fierro*, a mi juicio, caía en el frecuente equívoco de tomar por señales de revolución las que son, más bien, señales de decadencia. Por ejemplo, cuando a propósito de Beethoven,

* Publicado en *Variedades*, Lima, 24 de septiembre de 1927.

dijo: "debemos defender nuestra pequeñez contra los gigantes, si es preciso", adoptó la actitud conformista, esto es burguesa, de los que, obedeciendo a una necesidad espiritual del viejo orden político y económico, repudian iconoclastas el pasado en nombre de un reverente acatamiento al presente. El ambicioso *futurismo* de otros días degenera así en engreído presentismo, inclinado a toda suerte de indulgencias con los más mediocres frutos artísticos si los identifica y cataloga como frutos de la estación.

La función de *Martín Fierro* en la vida literaria y artística de la Argentina, y en general de Hispanoamérica, ha sido sin duda una función revolucionaria. Pero tendería a devenir conservadora si la satisfacción de haber reemplazado a los valores y conceptos de ayer por los de hoy, produjesen una peligrosa y megalómana superestimación de éstos. *Martín Fierro*, por otra parte, ha reivindicado, contra el juicio europeizante y académico de sus mayores, un valer del pasado. A esta sana raíz debe una buena parte de su vitalidad. Su director Evar Méndez lo recuerda oportunamente en un ponderado balance de su obra publicado en la *Exposición de la Actual Poesía Argentina* de P. J. Vignale y César Tiempo (Editorial Minerva, Buenos Aires, 1927). "*Martín Fierro* –escribe Evar Méndez– tiene por nombre el de un poema que es la más típica creación del alma de nuestro pueblo. Sobre esta clásica base, ese sólido fundamento –nada podría impedirlo–, edificamos cualquiera aspiración con capacidad de toda altura".

El activo de *Martín Fierro* está formado por todos los combates que ha librado obedeciendo a su tradición que es tradición de lucha. Y que por arrancar de "la más típica creación" del alma popular argentina no puede avenirse con un concepto antisocial del arte y mucho menos con una perezosa abdicación de la cultura ante las corrientes de moda. El pasivo está compuesto, en parte, de las innumerables páginas dedicadas, verbigracia, a Valery Larbaud que, juzgado por estos reiterados testimonios de admiración, podría ocupar en la atención del público más sitio que Pirandello. Evar Méndez está en lo cierto cuando recapitulando la experiencia martinfierrista apunta lo siguiente: "la juventud aprendió de nuevo a combatir; la

crisis de opinión y de crítica fue destruida; los escritores jóvenes adquirieron el concepto de su entidad y responsabilidad".

Por todo esto me complace, en grado máximo, la cerrada protesta de los escritores de *Martín Fierro* contra la anacrónica pretensión de *La Gaceta Literaria* de que se reconozca a Madrid como "meridiano intelectual de Hispanoamérica". Esta actitud nos presenta vigilantes despiertos y combativos frente a cualquiera tentativa de restauración conservadora. Contra la tardía reivindicación española, debemos insurgir todos los escritores y artistas de la nueva generación hispanoamericana.

Borges tiene cabal razón al afirmar que Madrid no nos entiende. Sólo al precio de la ruptura con la Metrópoli, nuestra América ha empezado a descubrir su personalidad y a crear su destino. Esta emancipación nos ha costado una larga fatiga. Nos ha permitido ya cumplir libremente un vasto experimento cosmopolita que nos ha ayudado a reivindicar y revalorar lo más nuestro, lo autóctono. Nos proponemos realizar empresas más ambiciosas que la de enfeudarnos nuevamente a España.

La hora, de otro lado, no es propicia para que Madrid solicite su reconocimiento como metrópoli espiritual de Hispanoamérica. España no ha salido todavía completamente del Medioevo. Peor todavía: por culpa de su dinastía borbónica se obstina en regresar a él. Para nuestros pueblos en crecimiento no representa siquiera el fenómeno capitalista. Carece, por consiguiente, de títulos para reconquistarnos espiritualmente. Lo que más vale de España –Don Miguel de Unamuno– está fuera de España. Bajo la dictadura de Primo de Rivera es inconcebiblemente oportuno invitarnos a reconocer la autoridad suprema de Madrid. El "meridiano intelectual de Hispanoamérica" no puede estar a merced de una dictadura reaccionaria. En la ciudad que aspire a coordinarnos y dirigirnos intelectualmente necesitamos encontrar, si no espíritu revolucionario, al menos tradición liberal. ¿Ignora la *Gaceta Literaria* que el General Primo de Rivera negó libertad de palabra al profesor argentino Mario Sáenz y que la negará invariablemente a todo el que lleve a España la representación del pensamiento de América?

Nuestros pueblos carecen aún de la vinculación necesaria para coincidir en una sola sede. Hispanoamérica es todavía una cosa inorgánica. Pero el ideal de la nueva generación es, precisamente, el de darle unidad. Por lo pronto hemos establecido ya entre los que pensamos y sentimos parecidamente, una comunicación fecunda. Sabemos que ninguna capital puede imponer artificialmente su hegemonía a un Continente. Los campos de gravitación del espíritu hispanoamericano son, por fuerza, al norte México, al sur Buenos Aires. México está físicamente un poco cerrado y distante. Buenos Aires, más conectada con los demás centros de Sudamérica, reúne más condiciones materiales de Metrópoli es ya un gran mercado literario. Un "meridiano intelectual", en gran parte, no es otra cosa.

Martín Fierro, en todo caso, tiene mucha más "chance" de acertar que *La Gaceta Literaria.*

Bibliografía

AA.VV. *atuei*. 1927-1928. La Habana, Imprenta "Cuba Intelectual" (números 1 a 6).

AA.VV. *revista de avance*. 1927-1930. La Habana, Hermes (números 1 a 50).

Amauta, Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica. 1926-1930. Lima, Empresa Editorial Amauta, edición facsimilar.

Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península.

Cairo Ballester, Ana. 1978. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

Cancela, Arturo. 1945. *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Cardoza y Aragón, Luis. 1986. *El río. Novelas de caballería*. México, FCE.

Collazos, Oscar. 1977. *Los vanguardismo en América Latina*. Barcelona, Ediciones Península.

C*ontemporáneos.* Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Edición facsimilar. México, FCE, 1981.

Cornejo Polar, Antonio. 1989. "Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui", en AA.VV. *Mariátegui y la literatura.* Lima, Amauta.

Cuesta, Jorge. 1982. *Poemas, ensayos y testimonios.* Prólogo y selección de Luis Mario Schneider. México, UNAM.

Fabris, Annateresa. 1979. "'Abaixo Marinetti'. O Futurismo Paulista, hipóteses para o estudo da cegada da vanguarda ao Brasil", en Flores, Galindo. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática.* Lima, Rokchay.

Garrels, Elizabeth. 1982. *Mariátegui y la Argentina: un caso de lentes ajenos.* Gaithersburg, Hyspamérica.

González Lanuza, Eduardo. 1961. *Los Martinfierristas.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Henríquez Ureña, Pedro. 1960. *Obra Crítica.* México, FCE.

Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. 1980. *Diccionario de la Literatura Cubana.* La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Loayza, Luis. 1993. "Homenaje al Barnabuz", en *El sol de Lima,* México, FCE.

Mariátegui, José Carlos. 2002. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* México, Era.

——— 1975. "La batalla de Martín Fierro", en *Temas de nuestra América.* Perú, Amauta.

Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre. 1994. Edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Mastronardi, Carlos. 1967. *Memorias de un provinciano,* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, p. 216

Novo, Salvador. 1994. *La vida en México en el período presidencial de Miguel Alemán*. México, Conaculta, p. 559.

Prieto, Adolfo. 1969. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, p. 35.

Rama, Ángel. 1986. *La novela en América Latina, Panorama 1920-1980*. México, Universidad Veracruzana-Fundación Ángel Rama.

Ramos, Jorge Abelardo. 1970. *La Bella Época. Revolución y contrarrevolución en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Mar Dulce.

Rocca, Pablo. 2003. "Marinetti en Montevideo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 631.

Saítta, Sylvia. 1999. "Futurism, Fascism and Mass Media: The case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires", en *Stanford Humanities*, vol. 7, nº 1.

Salas, Horacio. 1995. "Estudio preliminar: El salto a la modernidad", en *Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, FCE.

——— 2003. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario, Beatriz Viterbo.

———2003. "Whitman, Sousandrade, Baudelaire: una tríada cosmopolita", en *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Sheridan, Guillermo. 1985. *Los Contemporáneos ayer.* México DF, FCE.

Tarcus, Horacio. 2001. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg.* Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.

Trotsky, León. 1999. *Escritos Latinoamericanos.* Buenos Aires, Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones "León Trotsky", 2007, 3ª ed.

Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). 1985. *Órbita de la revista de avance.* Prólogo y selección de Martín Casanovas. La Habana.

Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo contra los nuevos reformismos.* Buenos Aires, Manantial.

Índice